

JEAN-JACQUES MAFFRE

YUNAN SANATI

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 127

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 127

D

Jean-Jacques Maffre

Sorbonne Üniversitesi'nde profesör olan Jean-Jacques Maffre aynı zamanda École française d'Athènes'in eski bir üyesidir.

Maffre, Jean-Jacques
Yunan Sanatı
ISBN 978-975-298-490-5 / Türkçesi: Işık Ergüden
Haziran 2013, Ankara, 155 sayfa
Kültür Kitaplığı: 127; Sanat: 17

YUNAN SANATI

Jean-Jacques Maffre

DOST

ISBN 978-975-298-490-5

L'art Grec
Jean-Jacques Maffre

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Estetik düzeydeki her türlü mülahaza bir yana, *Yunan sanatı*ndan söz etmek istendiğinde, konunun kronolojik sınırlarını sorgulamak doğru olur: Yunan sanatını hangi tarihten başlatmak gerekir? Sonunu hangi tarihe yerleştirmek doğru olur? Öncelikle bir saptamada bulunmak gerekir: Biz burada yalnızca antik Yunan sanatını ele alacağız. Bu durum, modern zamanlar da dahil, sonraki çağların Yunan sanatına karşı asla en ufak bir küçümseme içermez, ama bu kadar uzun bir sürekliliğin olduğu bir alanda konuyu sınırlı tutmak şarttır. Yine de, özellikle klasik Yunan-Latin kültürüyle yetişmiş, dolayısıyla Yunan sanatı adına layık tek dönemin Perikles dönemi sanatı olduğunu kabul etme riski taşıyan Fransız okur için, Yunan uygarlığının ve dolayısıyla sanatının, çetin dönemler geçirmesine rağmen, Antik çağdan günümüze dek var olmaya devam ettiğini vurgulamak gerekir.

Ama, antik Yunan sanatıyla sınırlı kalsak bile, uç sınırlar konusunda kimi güçlükler elbette hissedilir. Pierre Demargne'ın önemli bir kitabının adını tekrarlarsak, "Yunan sanatının doğuşu"nu tam olarak nereye yerleştirmek uygun olur? Mikenai saraylarındaki ve ikinci Girit saray-

larındaki (özellikle Knossos, Pylos, Mikenai ve Thebai'dekiler) yazıcıların MÖ XIV.-XIII. yüzyıla doğru kullandığı dilin –geleneksel olarak *doğrusal B* denen– Yunanca'nın ilkel bir halini temsil ettiğini Britanyalı bilginler Michael Ventris ile John Chadwick'in kanıtladığı tarih olan 1952'den bu yana, Mikenai sanatını ve Girit uygarlığının sonuncu evresini Yunan sanatının ayrılmaz parçaları olarak ya da en azından –Michel Sakellariou'nun gayet yerinde olarak önerdiği terimle– bir *proto-Yunan* sanatın tezahürleri olarak kabullenmek zorundayız. Mikenai sanatını ve yakın dönem Girit sanatını kabul ettikten sonra, M. Sakellariou'ya göre, proto-Yunanların Yunan'a gelişi MÖ 2000'e doğru olduğundan, II. bin yılın birinci yarısında Yunan'da yeşeren sanatları da proto-Yunan olarak kabul etmek gerekmiyor mu? Özellikle dilbilime dayanarak, günümüzde, Yunan uygarlığını, buna bağlı olarak Yunan sanatını muhtemelen II. bin yılın başına dek götürebiliriz. Maddi kültürün sağladığı veriler incelenirse, arkeolojik kazıların sonuçları ışığında, III. bin yılın başından itibaren, Ege Denizi'nin ve yakın çevresinin coğrafi alanı içinde, tuncun kullanımına bağlı yeni bir uygarlık tarzının ortaya çıktığı saptanır. Dolayısıyla, öncelikle *Helen-öncesi*, ardından gerçekten *proto-Yunan* özgül bir sanatın doğup gelişebileceği uygarlığın çıkış noktasını MÖ 3000'e doğru yerleştirmek gerekir.

Diğer uçta, uzmanların genel olarak kabul ettiği gibi, antik Yunan sanatının Helenistik denen dönemin sonunda, yani yaygın kabule uygun olarak, MÖ 323'te Büyük İskender'in ölümünden MÖ 31'de Aktium Savaşı'na ve Augustus Sezar'ın zaferine kadar uzanan dönemde sona

erdiği düşünülebilir mi? En uygun çözüm kuşkusuz budur, ama Yunan sanatının, Roma İmparatorluğu'nun başlangıcıyla birlikte kaybolmak bir yana, bu imparatorluğun batı kısmındaki sanatı etkilemeye devam ettiğini, doğu kısmında ise kayda değer bir süreklilikle varlığını koruduğunu ve burada ancak MS V.-VI. yüzyıllarda Bizans sanatının bunun yerine geçtiğini söylemek gerekir.

Aşağı yukarı üç bin yılı kapsayan bir sanat ele alındığında, bunu bir bütünlük içinde ele alabilmek mümkün müdür? Kuşkusuz ki, Mısır sanatı örneği verilebilir: Eski İmparatorluğun başlangıcından Ptolemaios dönemine dek, yaklaşık üç bin yıl sürmüş ve genellikle homojen olarak kabul edilmiştir. Ama Mısır sanatı oldukça sınırlı bir ülkede gelişir. Yunan sanatı içinse çeşitlilik yaratan tek unsur zaman değildir; coğrafi genişliği de çeşitliliğin bir diğer önemli kaynağı olabilir, çünkü bu sanatın yayılım alanı, tıpkı Yunan uygarlığının kendisi gibi, kısmen sürekli bir yayılma göstermekle birlikte, yüzyıllar içerisinde fazlasıyla değişmiştir. Başlangıçta, Yunan sanatı Ege Denizi'nin, adalarının (özellikle güneydekiler) ve kıta üzerindeki yakın çevresinin dar sınırları içindedir. Ama daha on üçüncü yüzyılda, özellikle de sekizinci ve yedinci yüzyıllardan itibaren, Yunanları Akdeniz'in uçlarına kadar taşıyan ve onları özellikle Sicilya'ya ve Güney İtalya'ya yerleştiren büyük kolonizasyon hareketine Yunan sanatı da eşlik eder (bu bölge daha ilerde Büyük Yunanistan şeklinde açıklayıcı bir adla tanınacaktır). Dördüncü yüzyılın ikinci yarısında, İskender'in ölçüsüz macerası Helenizmi doğunun uzaklarına, Hint sınırlarına dek taşır. Dolayısıyla, yedinci yüzyıldan itibaren, Yunan

sanatının yaratıları arasına, terimin coğrafi anlamında Yunan'ın gerçekten çok uzağında yapılmış eserleri de katmak gerekir. Dolayısıyla, bir kez daha bu korkunç sorunla karşı karşıya kalırız: Bu çevre bölgelerde bulunan falanca sanat eseri özgün anlamda Yunan olarak mı kabul edilmelidir, yoksa karma bir üslubun izini taşıdığı için bir yana mı bırakılmalıdır? (Yerli bir geleneğin bir Yunan sanatçı üzerindeki etkisi midir, yoksa barbar bir sanatçı üzerindeki Yunan etkisi mi?)

Coğrafi Yunan sınırları içinde, en azından sekizinci ve dördüncü yüzyıllar arasında sitelerin derin politik bölünmelerle ayrılması ve Yunan dilinin Helenistik *koine*'den önce, önemli farklılıkları olan birçok diyalekt içermesi gibi, Yunan sanatında da uzun süre boyunca çok sayıda sanat merkezi görüldü ve bunlar da çeşitlilik içinde yarattılar: bellibaşlı site gruplarına denk düşen arkaik heykel okulları, sekizinci yüzyılla beşinci yüzyıl arasında gelişen yerel boyalı seramik atölyeleri, mimaride hissedilen bölgesel yapım gelenekleri. Öyle ki, Yunan sanatı fikrinin bile yanıltıcı, modern, anakronik olup olmadığını, en azından klasisizm öncesi dönemler açısından düşünebiliriz.

Gerçekten de, Yunanların ortak bir düşmanla karşı karşıya gelmeden önce kendi uygarlıklarının birliğinin bilincine bile pek varmadıkları doğrudur; keza beşinci yüzyıl başında Med savaşları sırasında hiçbir Yunan sanatçının, klasik ve Helenistik dönemlerde bile, eserlerini Yunan diye değil, falanca sitenin ya da filanca bölgenin yurttaşı olarak imzaladığı da doğrudur; ancak bütün bunlara rağmen farklı sitelerden gelen sanatçılarda bazı

ortak eğilimlerin, ortak tekniklerin çok erken görüldüğü de doğrudur. Oysa, Eski Yunanlar için sanat öncelikle tekniktir ve Homeros'tan Plutarkhos'a dek aynı *tekhne* kelimesi hem sanatı hem tekniği belirtir. Dolayısıyla, klasik dönemden çok öncesi için Yunan sanatından haklı olarak söz edilebilir; Yunanlar, tüm çeşitliliklerine rağmen, ilkinin Olympia'da MÖ 776'da düzenlendiği söylenen pan-Helen oyunlara katılmak için Yunan kimliğiyle buluşuyorlardı.

Çeşitlilik içinde birlik, süreklilik içinde gelişme: İşte, Yunan sanatının bazı temel özellikleri. Biz burada, antik gerçeklikten ziyade Kartezyen bir anlayıştan kaynaklanma riski taşıyan bir sentez içinde bunun özünü araştırmaya çalışacak değiliz; daha ziyade, sanat konusundaki merakı, eserlere somut ve tarihsel bir yaklaşım olmadan giderilemeyecek olanlara azami bilgi sağlayarak diyakronik bir analiz sunacağız.

Yunan sanatının evrimini tunç çağının başından Helenistik dönemin sonuna dek, yaklaşık MÖ 3000 ile 30 arasındaki dönemde izleyeceğiz; ama özellikle çok parlak birinci bin yıl üzerinde duracağız. Coğrafi çerçeve, dönemlere göre, Ege denizi ve adalar bölümü ile geniş Akdeniz havzası arasında değişecektir. Ama her ayrıntılı incelemenin önceden anması gereken tek sorun zaman ve mekân içindeki sınır sorunları değildir. Burada ancak belli başlılarını kısaca belirtebileceğimiz başka birçok sorun daha görülür.

Yunan sanatını nasıl tanırız? Doğrudan doğruya bize ulaşmış ya da arkeolojik kazılar sırasında topraktan çıkarılmış *eserlerden* elbette; ama aynı zamanda, eserlerden,

çoğu zaman da –ne yazık ki kaybolmuş– başyapıtlardan söz eden sayısız *ebedi* ya da *epigrafik tanıklıktan.* Bazı klasik yazarlar (Herodotos, Euripides, Aristophanes, Platon örneğin) çoğu zaman ima yoluyla bize çağdaşları olan sanatçılar ya da anıtlar hakkında bazı bilgiler verirler. Ama özellikle nispeten geç dönem yazarları, muzaffer bir geçmişe dönerek, bize Yunanca ya da Latince olarak, özellikle MÖ altıncı ve ikinci yüzyıllar arasında gerçekleştirilen sanat eserlerinden söz ederler: Augustus döneminde Vitruvius *De Architectura*'sında, birinci yüzyılda Yaşlı Plinius *Doğa Tarihi*'nde, MS 80-120'ye doğru Plutarkhos *Paralel Yaşamlar* ya da *Ahlak Eserleri*'nde, her ikisi de MS ikinci yüzyılda yaşamış Pausanias (*Yunanistan'ın Tasviri*'nde) ve Samsatlı Lukianos, kimi tapınaklar, birçok heykeltıraş ve özellikle de tabloları ya da freskoları neredeyse kesin olarak kaybolmuş Yunan ressamlar üzerine en iyi bilgi kaynaklarımızdır; ama onların tanklıklarına eleştirel yaklaşmak gerekir; bunlar kimi zaman tartışmalıdır ya da birçok yoruma tabidirler. Gömütlerdeki yazıtlar, özellikle heykellerin tabanına kazınmış imzalarla, herhangi bir sanatçının herhangi bir yerdeki çalışmasına tanıklık ederler, ama eserin kendisi neredeyse daima kaybolmuştur, daha Antikçağda talanın ya da yıkımın kurbanı olmuşlardır; ayrıca, bazı önemli yazıtlar tahrip olmuş ya da güç okunur durumdadır. Bu durum, epigrafi uzmanları arasında tartışmalara yol açar. Metin maddi olarak çok net olsa bile, yorumu tartışma konusu olabilir.

Çağımızın ilk yüzyıllarındaki Antik yazarların klasik eserlere, özellikle heykellere olan ilgisi, beşinci, dördüncü ve üçüncü yüzyıl kökenli orijinallerin çok sayıda kopya-

sının yapılmasına yol açtı. Dolayısıyla, zaman zaman çok önem taşıyan, orijinal eser ile mükemmel bir kopya arasında ayrım yapma sorunu buradan kaynaklanır, çünkü antik eserler yaratıcıları tarafından istisnai olarak tarihlenmiştir ve çok ender olarak imzalanmıştır. Bize hiç dokunulmadan gelmiş olsalar bile bu böyledir. Dolayısıyla, çoğu zaman sanat ticaretinde kaynak belirtilmeden ortaya çıkan tek bir parçayı nasıl tarihleyebiliriz? Bu durumda stilistik analize girişmek gerekir. Bu da, az çok tartışmalı öznel değerlendirmelere yol açar ve gayet iyi tarihlenmiş ya da böyle olduğu sanılan (çünkü belirgin bir arkeolojik bağlam içinde bulunmuşlardır, örneğin bir sit bölgesinin yıkım tabakası içindedir ve tarihsel olaylar sayesinde yok olma tarihini saptayabiliriz, ya da içinde gayet tanımlı bir dönemin para ve çömleklerinin bulunduğu bir mezarda çıkmıştır) oldukça ayrıcalıklı durumlarda bile, bir sanat eserinin on yıllar boyunca saklandıktan sonra toprağa gömülmüş olabileceğini ya da bir felaketle buraya karışabileceğini unutmamak gerekir. Keza, çok büyük özenle sürdürülmüş olsa bile, bir kazı verilerinin yorumlanmasında hata payı hep olur. Dolayısıyla çok kesin tarihlemeler –istisnalar hariç– çok güçtür.

İlkel dönemler için Yunan objeler başka uygarlıklardan, özellikle Mısır'dan kaynaklananlara referansla tarihlenir, örneğin bunlar bir mezarın içinde bulunduğunda, iskeletler bilimsel analizlerle tarihlenmeye çalışılır. MÖ onuncu ve dördüncü yüzyıllar arasında boyalı seramik kronolojisi iyi saptanmıştır. Bunlar, arkeolojik tabakaları ya da gömütleri tarihlemekte yönlendirici fosil olarak kullanılır. Ama, çanak çömlek tarihlemesi hem

bazı dışsal ölçütlere (tarihsel bir olayla ya da zaman içindeki yeri gayet belli paralarla tarihlenmiş herhangi bir arkeolojik bağlam içindeki buluntu) hem de belge bolluğunun oldukça kesin kıldığı stilistik gelişimin titiz analizine dayansa da, ayrıntılarında kimi zaman tartışmalıdır. Bazı seramiklerin ya da pişmiş toprakların kökeninden ancak laboratuvarda kil analizleri sayesinde emin olunabilir. Kısacası, özellikle tek tek objelerle, özellikle de heykellerle karşı karşıya olunduğunda, karanlık alanlar ve birçok belirsizlik kalır. Mimari anıtlarda genellikle yapım çalışmalarının ya başlangıç ya da bitiş tarihi bilinir, ama ikisinin de bilinmesi enderdir ve stil yoluyla tarihlemeyi sağlayan veriler ortaya çıkarılması az çok kolay onarımlarla karışmış olabilir.

Yunan sanat objelerinin karşılaştığı başarı ile sürekli artan ticari değerleri, ayrıca, modern araştırma yöntemlerinin maskesini her zaman kesin olarak düşürmeyi başaramadığı sahtelerinin yayılmasına yol açmaktadır. Buradan da, sanat ticareti alanında satılan birçok eser karşısında uzmanların haklı kuşkusu doğmaktadır. Kuşkusuz sağlıklı bir tepki, ancak kimi zaman bazı eserlerin bir süre gözden düşmesine, çok sonraları da sahici olarak kabul edilmesine yol açabilir.

Son olarak da ilginç ama burada bizi ilgilendirmeyecek bir sorunu da belirtelim: Yunan sanatındaki figüratif eserlerin derin anlamı. Günümüzde tam anlamıyla yaygınlaşmış ikonografik ve ikonolojik araştırmalar karmaşık ve naziktir; yalnızca bunlar bile incelenmeyi hak eder.

Bununla birlikte, Yunan sanatına yaklaşımın getirdiği sorunları abartmamak gerekir. Bu sanatın gelişimini takip

edebilmek ve açıklama yokluğunun olumsuzluğuna rağmen, mimari, heykelcilik, resim ve hatta kimi zaman da korumadaki tesadüfler nedeniyle çoğu zaman daha temsil edici olan minör sanatlar dolayısıyla hem bir fikir verebilmek hem de bir görüntü oluşturabilmek için analize girişmenin tam vaktidir.

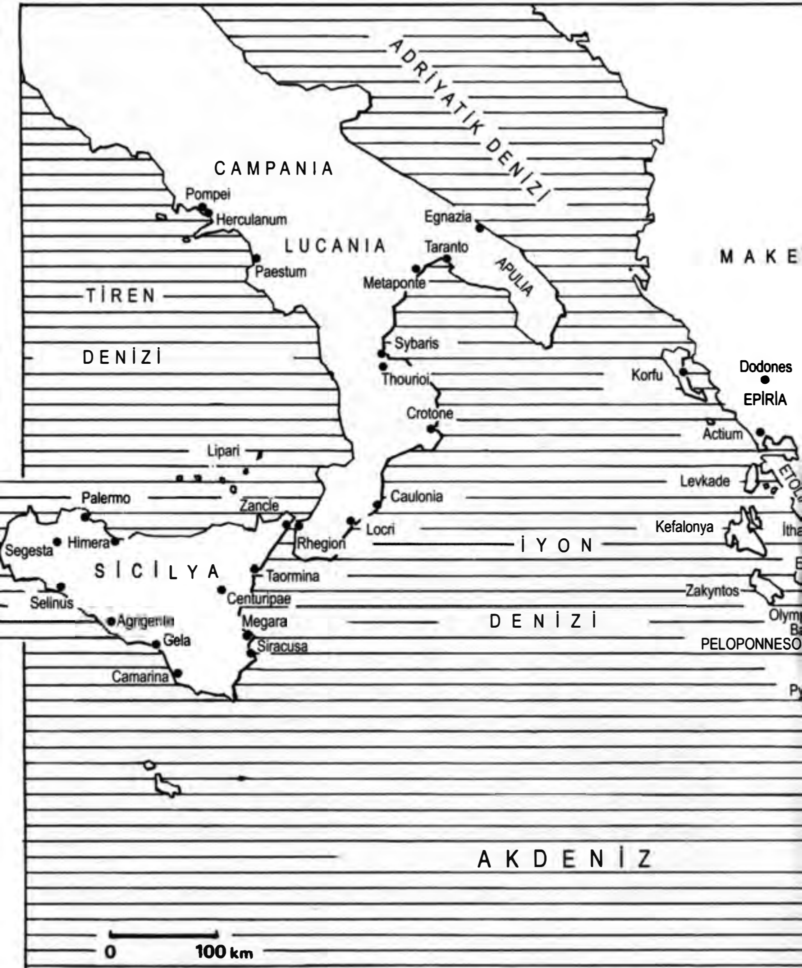
Şekil 1: Doğu Akdeniz havzasında Yunan'ın konumu.

I. Bölüm

YUNAN'DA TUNÇ ÇAĞI SANATI YA DA "ÖN-HELENİK" VE ARDINDAN "PROTO-YUNAN" SANAT (MÖ 3000-1100)

İlk Yunanların ortaya çıkışı tunç çağına tarihlendiğinden beri, bu dönemi Yunan sanatıyla tarihsel bir karşılaştırma içine katmak kesinlikle uygun olur: Birinci bin yıl Yunan'ındaki sanatın büyük ölçüde temeli olan bir sanat bu dönemde yeşermemiş midir? Yüzyılların birbirini izlediği bu uzun dönemde genel olarak üç evre ayırt edilir: *Erken tunç* dönemi (MÖ ± 3000-2000), *orta tunç* dönemi (±2000-1550) ve *geç tunç* dönemi (±1550-1100). Genellikle bunların her biri de üç evreye ayrılır (I, II ve III) ve bunlar da büyük harflerle ve Arap rakamlarıyla altbölümlere ayrılır.

Bu kronolojik kesite paralel olarak, coğrafya üzerinde temellenen bir başka kesit de önerilebilir (bkz. Şekil 1 ve 2) ve üç büyük uygarlık alanı ayırt edilebilir: *Kikladlar* (Ege Denizi'nin ortasında aşağı yukarı bir çember oluşturan –



Şekil 2: Antik Yunan dünyasının merkezi.


Kazanlak
KARA DENİZ
TRAKYA
Bizans
BİTİNYA
Philippes
Marones
Derveni
Pella
Amphipolis
Thasos
Kyzikos
Levkadia
Olynthos
Samothraki
FRİGYA
Vergina
Dion
Troya
Olympos
Lemnos
Neandria
MYSİA
Larissa
Assos
EOLİA
Demetrias
Pharsalos
Bergama
Lesbos
Myrina
LİDYA
Skyros
Phkoaia
Euboea
Sardes
Smyrna
Orkhomenes
Khalkis
Delphoi
Eretria
Klazomenes
Gla
Thebai
Khios
Teos
Klaros
Hierapolis
Rhamnonte
Eleusis
İYONYA
Ephesos
Megara
Tralles
Korinthos
Andros
Samos
Aphrodisias
Atina
Magnesia
Nemes
Salamina
Mikenai
Priene
Argos
Sounion
Egine
Miletos
KARYA
Syros
Didyma
Tegea
Tirynthos
Epidauros
Delos
Halikarnassos
Megalopolis
Paros
Naxos
LİKYA
Sparta
Siphnos
Kos
Amorgos
Ksanthos
Knidos
Rodos
Melos
Kydna
Kamiros
Thera
Lindos
Knossos
Malia
Palaikastro
İda Dağı
Zakro
Prinias
Phaistos
Kommos
Gortynes
GİRİT

adları da buradan gelir– adalar; özellikle Siros, Delos, Paros, Naksos, Keos, Amorgos, Melos –ya da Milo– ve Tera – diğer adıyla Santorini), *Girit* ve *kıta Yunan*'ı (özellikle Peloponnesos ve Orta Yunan: Attika, Boeotia, Tessalya). Kiklad uygarlığına *kikladik* adı verilir, kıtadakine *heladik* ve Girit'tekine –efsanevi kral Minos'a binaen– *minoa* uygarlığı denir.

Bu coğrafi ve kronolojik ikili kesit şöyle özetlenebilecek bir inceleme çerçevesi sunmaktadır:

3000-2000:	Eski Kiklad (EK)	Eski Minoa (EM)	Eski Heladik (EH)
2000-1550:	Orta Kiklad (OK)	Orta Minoa (OM)	Orta Heladik (OH)
1550-1100:	Yakın Kiklad (YK)	Yakın Minoa (YM)	Yakın Heladik (YH)

Buradan yola çıkarak, uzmanlık eserlerinde, nispi bir kronolojinin nüanslarını ifade edebilmek için şu türden kısaltmalar da görülür: EK II, OM I A1, YH III C1c.

Yüzyıllar içerisinde sanatsal öncelik bir coğrafi alandan diğerine yer değiştirir: *erken tunçta Kikladlar* en ilginç kesimi oluşturur; *orta tunçta* onun yerine hızla *Girit* geçer; *geç tunçta* ise *kıta Yunanistan*'ı, *Mikenai* (genellikle YH sanatına verilen *Mikenai* sanatı adı buradan gelir) gibi büyük merkezlerle birlikte, Girit'in yerini alır, ardından ciddi bir yıkımla karşılaşır ki bunun nedenleri hâlâ oldukça meçhuldür.

I. – Eski Kiklad sanatı: Kikladik "putlar"

Üçüncü bin yılın başına doğru, Hint-Avrupa olduklarına kuşku olmayan ama henüz Yunan olmayan halklar

Anadolu'dan gelip Ege havzasına yerleşirler. Bunlar bakır ve tunç kullanımında çok yetkindirler. Birçok adanın (örneğin Paros ve Naksos) onlara bolca sunduğu kaliteli bir malzeme olan *mermerle* ve Melos obsidiyeni sayesinde uzun zamandır kullanılan taş bir malzemeyi tamamlayan metal bir malzemeyle birlikte, özgün heykeltıraşlar Yunan plastiğinin ilk başyapıtlarını yaratırlar: heykelcikler, ender olarak heykeller, genellikle *put* olarak, yani kelimenin etimolojik anlamında imgeler, figürler olarak adlandırılır.

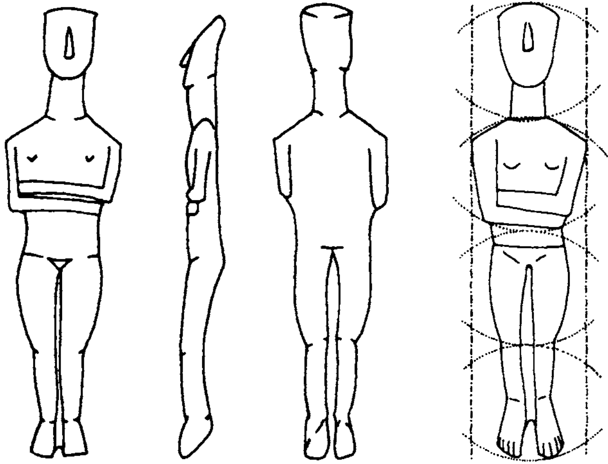
Son dönem araştırmaları bu Kiklad heykelciliğinin tipolojisini ve kronolojisini çıkarmayı sağlamıştır. EK kültürü, göründüğü kadarıyla, art arda üç evreden geçmiştir ve bunlar coğrafi terimlerle belirtilir: EK I'deki (±3000-2700) *Grotta-Pelos evresi* (Grotta Naksos'taki bir yerleşimdir, Pelos ise Melos'taki bir nekropoldür), EK II'de (±2700-2200) *Syros-Keros evresi* ve EK III'te (±2200-2000) *Phylakopi evresi* (Melos'taki ana yerleşimin adından). Ana evre en parlağıdır ve genelikle "Kikladik mucize" denen şeyin en iyi kanıtıdır.

Fakat, sanat alanındaki birçok sözde mucize gibi, aslında bu da uzun süredir gelişen bir yaratının vardığı noktadır. Neolitik çağdan bu yana –örneğin Saliagos denen kültürle birlikte beşinci bin yılda– Kikladlar kilden ya da taştan küçük heykelcikler yapmışlardı. Bunlar, koca kalçalı ("etli butlu" diyebiliriz) dişi figürlerini temsil ediyordu ya da, tersine, şematik ve neredeyse soyuttu. Bu ikili miras üçüncü bin yılın Kikladik heykelinde de görülür.

EK I'de Grotta-Pelos *putları* iki türlüdür: kimileri insan vücudunu genellikle *keman biçimli* bir şemaya indirger, yalnızca gövde görülür, bunun üzerine konan ek hem boy-

nu hem kafayı çağrıştırır; diğerleri ise daha gerçekçi olup (Plastiras ve Louros denen tipler) bedenin bütün yapısını belirtirler ve büyüklükleri 25-30 santimi asla aşmaz. EK II'de Syros-Keros kültürüyle birlikte bu mütevazı heykelcikler önemli bir atılım geçirir. Soyut eğilim ile gerçekçi eğilim arasındaki isabetli bir kaynaşma 2500-2400'e doğru, karakteristik hatlara sahip, kurala uygun, ortalama bir tipin oluşumuna yol açar (Şekil 3): Bedenin genel hatları düz ve ince uzundur, hacmi azdır, neredeyse tamamen çıplaktır, anatomi özlü bir şekilde ama açık seçik tanımlanmıştır (cinsel simgeler figürinlerin çoğunun dişi olduğunu göstermektedir), oval baş hafifçe geriye yatıktır, yüz dışbükeydir, burun kemiği çıkıntılıdır, bodur boyunlu, kollar bel hizasında kavuşturulmuş (genellikle sol kol sağ kolun üzerindedir), bacaklar hafifçe bükük, ayaklar bitişik, daima gerili vaziyette; bu durum kişinin dikey olmayan konumda yerleştirilmek için düşünüldüğünü kanıtlar. *Putların* çoğu küçük kalır (15-30 santim), ama bazıları gerçek heykeller olup 1,50 metre uzunluğa kadar çıkarlar. En gelişkin ama aynı zamanda en ender yaratılar, ya grup halinde düzenlenmiş kişileri (örneğin iki ya da üç figür bir aradadır ve aynı mermer blok içinde yontulmuşlardır), ya da sınırlı bir faaliyeti, örneğin enstrüman çalan müzisyenleri gösterir: Flüt çalan ayaktadır ya da arp çalan oturmaktadır; mütevazı boyutlardaki (15-35 santim yükseklikte) bu başyapıtlar, yaygın türdeki *putlarla* aşina bir havayı korurlar.

En faal imalat merkezleri muhtemelen özellikle Paros, Amorgos, Naksos'takilerdir ve en yaygın *put* çeşitliliği, Naksos'taki mezarlığın adından gelen Spedos denendir. Çeşitli Naksos atölyeleri saptanabilmiş, hatta heykeltı-



Şekil 3: Kiklad *putlarının* en yaygın türleri.

raşlar tek tek belirlenebilmiştir. Örneğin bol eser veren *Goulandris'in ustası* bunlardandır (Atina'daki Goulandris Müzesi'nde sunulan Kiklad eserleri bakımından zengin bir koleksiyonun eski sahibinin adından gelme).

Dokunulmamış *putların* titiz bir analizi şunu göstermektedir ki, rastgele bir esinin tesadüfüyle çalışmak yerine, bu heykeltıraşlar, hem bedenin farklı bölümleri arasında kesin ilişkilere dayalı, hem de ana kontur çizgileri (örneğin omuzlar ya da dizler) ile herhangi bir anatomik bölgeyi belirten bazı derin çizgiler (örneğin pubis üçgeni) arasında denklik ya da tamamlayıcılık ilişkilerine dayalı basit ama kesin bir oran sistemine uyuyorlardı. Örneğin bedenin toplam uzunluğu genellikle dört eşit bölüme ayrı-

lır. Bunun iki ucundan biri kafa ve boyun uzunluklarının toplamına, diğeri ise ayakların ve baldırların toplamına denktir. Vücudun bu toplam uzunluğu genellikle omuz hizasında bulunan azami genişliğinin dört katını temsil eder (Şekil 3). Köşelere gelince, bunların değeri genel olarak köşeleri 5:4 oranında olan bir dörtgenin köşegenlerinin kesişmesiyle belirlenir (120° 40′ 50′′ ve 77° 19′ 10′′ tamamlayıcı açıları –bunlara A ve B diyelim– ya ikiye bölünmüştür ya da basit bir şekilde birleştirilmiştir; örneğin $A + \frac{B}{2}$ ya da $B + \frac{A}{2}$).

Ayrıca, Kiklad *putlarının* genellikle bize sade gelmesinin aslında sanatçının ilkel niyetine değil, onların mevcut korunma durumuna bağlı olduklarını unutmamalıyız: Beyaz mermerlerinin çıplaklığı içerisinde şimdi bize neredeyse soyut gelen sayısız figür başlangıçta kısmen boyalıydı; başlangıçtaki çokrenkliliklerinin izlerini korumuş olan bazı örneklerin kanıtladığı gibi, renk anatomik ayrıntıları belirtiyordu.

Bu heykellerin kullanım alanı ve anlamı neydi? Birçoğu mezarların içinde bulundu, ama kimileri konut içlerinde de bulundu ki bu onların karşıt-anlamlı rolünü gösterir. Belki de bunlar bu dünyada ve öteki dünyada insana yardım etmeye ve korumaya yönelik, genellikle açıkça belirtilmiş cinsel özelliklerle, verimliliği, üretkenliği, yaşamı temsil ettiklerinden insana bu dünyada ve öte dünyada kalıcı bir yaşam sağlamaya yönelik bir tür büyülü aksesuarlardır.

Bir köken zaten bir yazgıdır: Kikladlı sanatçılar ile klasik dönemin büyük ustaları arasında doğrudan hiçbir bağ

olmasa da, Yunan toprağı üzerinde çalışmış ve bu ada layık ilk heykeltıraşların bunu bir tür kurala uyarak ve kendi heykellerinin mermerini boyalı renklerle canlandırarak yaptıklarını belirtmek önemsiz değildir. Oran, sadelik ve kesinlik yönündeki bu değişmez kaygı, taşla rengin bu birliği, Yunan sanatsal yaratısının aşağı yukarı her evresinde karşımıza çıkar. Hem heykelde hem mimaride, ikinci bin yılda olduğu gibi birinci bin yılda da, Kiklad putlarında ortaya çıkan bu iki tamamlayıcı eğilimi görürüz: Doğalcı eğilim (Minoa sanatında ve arkaizmin sonunda, ardından Helenistik dönemde gayet nettir) ve belli bir soyutlama eğilimi (geometrik üslupta başarı gösterir, ama evveliyatı Mikenai dönemindedir ve gerçekçi eğilimle birleşmek için klasik sanatta yeniden ortaya çıkar).

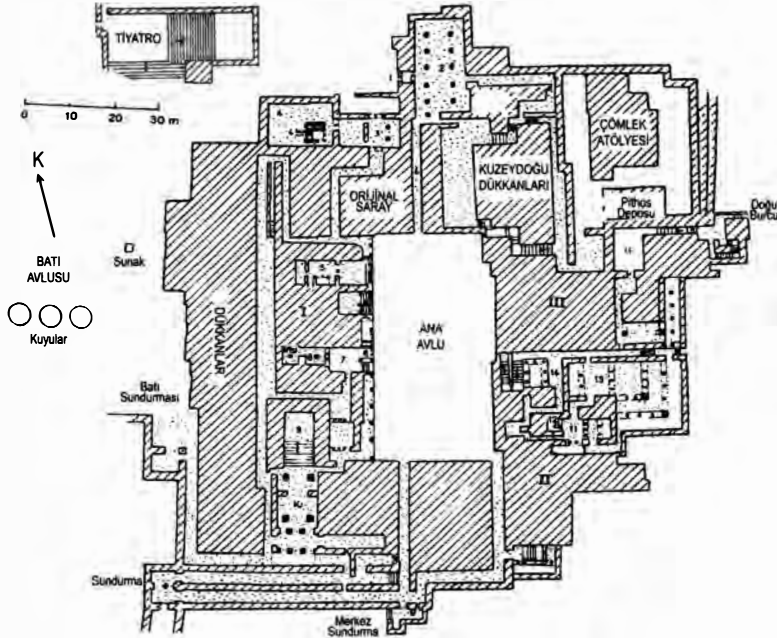
Kiklad heykelinin bu gelişiminin yine de bir süresi vardır. EK III'te ada mermeri vazo imalatında kullanılmıştır ve bunların uyumlu biçiminin (özellikle kadehler) *putlarınkine* layık olmadığı söylenemez. Ama Ege sanatsal yaratısının çekim merkezi yavaş yavaş güneye, G*irit*'e doğru yer değiştirir. Burada Orta Minoa'nın başlangıcından itibaren zengin bir uygarlık gelişecektir. Sanat tarihi açısından, bundan böyle dikkat çekecek olan şey özellikle mimari, resim ve bazı minör sanatlardır (metal, fildişi ve taş oymacılık).

II. – Orta Minoa sanatı: Girit sarayları

III. bin yıl boyunca minör tarzda eski bir Minoa sanatı ortaya çıkmıştır: MÖ ± 2000'de adada gelişecek sanatın

başlangıcı. (Doğu Girit'teki EM II'ye ait bir yerleşimin adından gelen) Vassiliki tarzı denen üslupta, toprak sarısından koyu kırmızıya kadar giden incelikli ve alacalı renklerde *çokrenkli taş vazolar* ve *"ateşli" seramik*'le birlikte belirgin bir renk eğilimi ortaya çıkmıştır. Hacim duygusu, canlı sahne ve somut ayrıntı zevki, altın *mücevher* imalatıyla kendini göstermiştir ve özellikle, EM II'den (± 2500) itibaren yumuşak taştan, kemik ya da fildişinden *mühürler* görülür. Bunlar genellikle hayvan biçimlidir ve kimilerine geometrik, kimilerine belli bir gerçekçilikle boyanmış motifler kazılıdır: insanlar, hayvanlar ya da nesneler (özellikle gemiler). Yakındoğu ve Mısır etkisi, uzun süredir gelişmiş uygarlıkların etkisi görülür.

OM I B'den (MÖ ± 1900-1800) itibaren *ilk* Girit *sarayları* da bir Doğu etkisiyle inşa edilir. Knossos, Phaistos, Malia'da büyük binalar inşa edilmiştir. Bunların çok sayıdaki odaları, Mezopotamya'daki Mari'de ya da Anadolu'daki Beyce Sultan'da olduğu gibi, dikdörtgen şekilli bir avlunun etrafında düzenlenmişlerdir. OM II B'nin sonuna doğru (± 1650) yangınlarla yok olmuş bu ilk saraylar neredeyse hemen yeniden yapılmışlardır ve başka yerleşimlerde de –özellikle adanın doğu ucunda, Zakro'da– benzer anıtlar yükselir. Bu *ikinci saraylar,* OM III ve YM I'de (XVII.-XVI. yüzyıllar) Minoa gücünün sembolü gibidirler. Buralarda kuşkusuz hükümdarlar ikamet ediyordu ve örneğin Knossos'taki saray Girit Thalassokrasi'sini (deniz gücü) egemen bir şekilde yönetiyordu. Bunlar Yunan toprağı üzerinde inşa edilmiş ve dekore edilmiş ilk yapılar oldu. Büyük bir merkezi dikdörtgen avlu etrafında birçok kata dağıtılmış karmaşık bir odalar bütünü vardı.



Şekil 4:
Knossos'taki Minoa sarayı.
I. Resmi daireler.
II. Özel daireler.
III. Krallık atölyeleri.

1. giriş revakı; 2. sütun tavanlı salon; 3. kuzeybatı anakapısı; 4. arınma salonu; 4 *bis* kutsal su havuzu; 5. taht salonu; 6. ana sunak; 7. taş tahtlı bekleme odası; 8-8 *bis*, direkli mahzenler; 9. büyük merdiven; 10. güney revakı; 11. kraliçenin dairesi; 12. banyolar; 13. ikili balta salonu; 14. sütunlu hol; 15. taş dam dereli avlu.

Birçok ikincil avlu ise aşağı katlardaki yerler için ışık ve havalandırma kuyusu olarak işlev görmektedir. Şatafatlı salonlar, bunların önünde anakapılar ya da loggia'lar ana avluya açılır; özel odalar, zahire depolamak için küplerle dolu depolar, atölyeler, arşiv salonları: Bütün bu odalar, labirente benzer koridor ve merdivenler boyunca birbirini izliyor ya da üst üste biniyordu (mit de buradan kaynaklanır). Tahkimatsız bu yapılar zarif bir cepheyle meydanlara açılıyordu. Kimi zaman düz sekilerle süslü bu yerler eğlence amaçlı kullanılabiliyordu. Bu sarayların en genişi olan Knossos'taki saray YM I'de bir hektardan fazla bir alanı kaplıyordu (Şekil 4).

Dış cephelere gayet uyumlu yontma taştan ve avluya bakan bölümlerde kolombajlı duvarlarla inşa edilmiş, bodur ama zarif ahşap sütunlu bu görkemli yapılar rafine bir mimari sunmaktadır. Bunun bir benzeri, daha düşük derecede de olsa, *villalarda* (örneğin –Phaistos yakınlarında– Haghia Triada'nınki, –Knossos yakınlarında– Tylissos, Amnisos ve Vathypetro ya da biraz daha doğuda Gurnia) görülür. OM II'nin sonunda ya da YM I'in başında (± 1600-1550) –eğer daha erken değilse– zengin bir *boyalı dekorasyon* yalnızca bazı mimari öğelere (örneğin koyu kırmızı boyanmış duvarlar) değil, koridorların ve gösterişli odaların duvarlarına da parlak bir aydınlık verir. Bu duvarlarda çeşitli sahneler resmedilmiştir. Bunların kimileri dinsel esinlidir (sunu taşıyan erkek ve kadınların görüldüğü ritüel törenler ya da dans ve oyunların eşlik ettiği seremoniler), kimileri ise dindışı niteliktedir ve tamamen süsleme özelliği taşımaktadır (hayvanlar, çiçek ve bitki öğeleri). Kimi freskolarda yaklaşık doğal büyüklükte fi-

gürler görülür. Kimi zaman gövdelerin bazı bölümleri ya da bütünü hafif kabartmalı yalancımermerden şekillendirilmiştir. Başkalarında daha küçük boyutlarda çok sayıda insan vardır: yabanarası boyutunda erkekler ve soylu tavırlı, cömert göğüslü, hafifçe eğilmiş kadınlar; minyatür freskolar ise çiçeklerle hayvanların, kâh hayali bir dünya içinde maymunlar ve mavi kuşlarla birlikte, kâh gerçek bir dünya içinde –örneğin bir kedi pusuya yatmış bir sülünü kollamaktadır– yan yana bulunduğu manzaralar sunarlar.

Bu ikincil sarayların freskoları Mısır sanatından etkilenmiştir ve bu sanatın bazı geleneklerini korurlar: profilden gösterilen bir yüzde sanki karşıdan görülüyormuş gibi çizilen göz; erkeklerin esmer ten rengi ile kadınların süt beyazı teni arasındaki karşıtlık. Ama bir renk zevki, bir gözlem duyusu, belli bir sadeleştirme dolayısıyla ifade kaygısı da görülür. Bunlar Minoa resim sanatının özgünlüğüdür ve en son yaratılarına, örneğin YM III A'da (± 1400) Haghia Triada'nın resmettiği gömüte ve yüzü Toulouse-Lautrec'in canlı modelinden çırpıştırıverdiği resmi hatırlatan Knossos'un küçük "Parizyen"ine varana dek bu böyledir: isyankâr burun, makyajlı dudak ve yanaklar, zülüflü meçli saçlar: "Henüz olgunlaşmamış izlenimcilik" (P. Devambez) olduğu söylenebilecek kışkırtıcı bir görüntü.

Thera'daki Akrotiri yerleşiminde, on altıncı yüzyıl sonuna doğru adadaki volkanın patlama öncesi püskürttüğü küllerin ve ponza taşlarının altında kalmış ikinci bin yılın bu Pompeii'sindeki birçok evde bulunmuş *freskoların* incelenmesinden Minoa resmine dair bilgimizi az çok tamamlayabiliriz. Girit'ten pek uzak olmayan (yaklaşık 100 kilometre) Thera o dönemde Girit'in etkisi altındaydı. Mi-

noa okulunda yetişmiş yerel ressamların yaptığına kuşku olmayan Akrotiri freskoları, bize her türlü konunun kayda değer açıklamasını sunmaktadır: kadınlar –elinde buhurdanlık tutan bir rahibe(?)–, genç boksörler, balıkçılar, hayvanlar (maymunlar, antiloplar, kırlangıçlar – ilkbahar freskosu denen nefis freskoda), ağaçlar, bitkiler çiçekler. "Batı evi"ndeki minyatür freskolarda tahkim edilmiş bir limanın karşısında duran yolcularla ya da savaşçılarla dolu gemiler, ağaçlarla çevrili bir akarsu ve iki antilopu avlamaya çalışan bir aslan manzarası görülür. Bütün bu resimlerde, bir teknenin düzenini olduğu kadar bir kuşun zarafetle uçuşunu da kesin bir biçimde verebilen, canlı, renkli, pitoresk bir sanat hakimdir.

Renkli ve canlı bir dekor yaratmanın bu sanatına on sekizinci ve on yedinci yüzyıllardaki OM II ve OM III A'nın çokrenkli *seramiklerinde, kamares stili* adlandırmasıyla (Orta Girit'te bulunan İda Dağı'ndaki bir mağaradan adını alır) rastlanır. Koyu renk bir sliple kaplı vazonun zemini ile beyaz, sarı, portakal sarısı ya da kırmızı olarak beliren dekoratif motifler arasındaki renk karşıtlıkları üzerinde temellenen bu süsleme sanatı, eğimlerin ve sarmal bezeklerin oyunuyla, alt zemindeki zarif biçime mükemmel uyum sağlar: soyut motifler (burgular, daireler, girişik süsler, çatı mertekleri, dalgalı çizgiler), ayrıca figüratifler (çiçekler, bitkiler, ağaçlar, deniz hayvanları –balıklar, ahtapotlar, kabuklular–, ender olarak da insan figürleri); kimi zaman kabartma bir dekor da bir fantezi vurgusu yapar. Teknik açıdan, küçük vazoların çeperleri, yeni bulunmuş hızlı dönen çarkların kullanımı sayesinde son derece inceliklidir.

İkincil saraylar döneminde, bu parıltılı ama kuşkusuz dayanıksız seramik yerini daha az renkli vazolara bırakır; dekor bitki ve deniz öğeleriyle birlikte oldukça serbest kalır: dokungaçları doğallığında çok sayıdaki sarmal bezekler halinde esnek bir şekilde yayılan ahtapotlar, uzamı vurgulayan suyosunu ve resiflerin ortasında kaynaşan kabuklular; ama yalnızca dekorun siyahı ya da koyu kahverengisi, tamamlayıcı renklerle (beyaz ve portakal sarısına çalan kırmızı) birlikte kilin aydınlık zemininden ayrılarak belli olur. YM II'de (± 1450-1400) Knossos sarayında bulunan o dönem vazolarına referansla *saray stili* denen stil daha sade, daha katı, daha kuralcı bir dekorasyona doğru atılmış bir adımdır. Burada aydınlık, açıklık kaygısı renk ve yaşam kaygısına baskın çıkar: simetrik yapraklı papirüs gövdeleri, dokungaçları disiplin altına alınmış ahtapotlar, miğferler, kalkanlar, çok kesin çizilmiş çifte baltalar. Ama belki de bu yeni eğilimler kıtanın etkisini taşımaktadır.

Kikladlarda Orta Tunç dönemi seramiği özgün biçimlerdedir. Özellikle dik ya da yatık ağızlı testiler görülür. Bunların karınlarında genellikle kabartma halinde iki meme bulunur ve bir kadın gövdesinin anatomisini hatırlatır. Dekor sade, basit ve doğaldır. Esasen bitkilerden (başak, üzüm salkımı, safran çiçekleri) ya da hayvanlardan (kuşlar, yunuslar, dört ayaklılar) esinlenilir. Bu dönemin doruk noktası OK II ve III'tür (± 1700-1550).

Mimarideki ve resimdeki atılımdan başka, Minoa Girit'i bazı *minör sanatlarda* da önemli bir gelişme gösterir: Küçük plastik, taş oymacılığı, kuyumculuk. Kilden birkaç büyük kadın figürü kalıntısı hariç, bugün hiçbir Minoa heykeline sahip değiliz; ama Phaistos'ta bulunmuş olan

pişmiş topraktan bir kalıp parçası, 1700'e doğru tunçtan büyük heykeller imal edildiği varsayımına imkân tanımaktadır. Olası Minoa heykelleri kilden, metal ya da ağaçtan yapılmış olmalıdır ama ne yazık ki kaybolmuşlardır. OM ve YM I Girit'inde tunçtan (ibadette bulunan kişilerin ve hayvanların figürleri), çiniden (OM III B'nin –± 1600– Knossos'unun "yılanlı tanrıçalar"ı belden büzülmüş fırfırlı etekler ve göğüslerini çıplak bırakan V yakalı mintanlar giymişlerdir), fildişinden (OM III B'nin muhtemel Knossos akrobatı), pişmiş topraktan, hatta kriselefantinden (Sitia Müzesi'ndeki Palaikastro erkek figürü) yapılma çok sayıda *heykelcik* vardır.

Haghia Triada'nın boksörlerle, hasatçılar geçidiyle ve askeri tören sahnesiyle süslenmiş yılanlı maşrapası ve iki su kabı (OM III ya da YM I, ± 1650-1500) gibi muhteşem *rölyef dekorlu taş vazolarını* ya da 1981 yılında Malia'da bulunan ve zırhlı iki doğaüstü yaratıkla süslü kloritten denizkızını (YM I A, ± 1550-1500) Minoa sanatına borçluyuz. Ayrıca vazolar, hayvan kafası biçimli (aslan, boğa) taşlar, ender rastlanır bir titizlikle yapılmış altın *mücevherler* de (telkâri, taneleme) hayran bırakır. Örneğin OM II B ya da III A'dan (± 1750-1650) Malia'daki arılı pandantif. Sert taştan *mühürler* üzerine ya da altından *mühür-yüzükler* üzerine kazınmış motifler son derece inceliklidir. Burada bütün kara faunası (boğa, aslan, keçi, yabandomuzu, maymun, kedi), hava faunası (kuş, kelebek) ya da deniz faunası (balık, ahtapot) yanısıra genellikle kanatlı canavarlar ve insan varlıklar (insanlar ya da insanbiçimli tanrılar), kimi zaman bir manzara taslağı içinde bir araya getirilmiş ya da eyleme geçmek için toplanmış bir halde görülür. Bütün bu

eserler bireysel ya da kolektif yaşamı, kayda değer bir bileşim duyusunu dışlamayan doğal ve kendiliğinden bir görünüm altında veren yetkin bir sanatın ve *Minoa doğalcılığı* denen şeyin mükemmel ifadesidir.

Minoa sanatı on beşinci ve on dördüncü yüzyıllara kadar (YM I / YM III A 2) sürdü, ama 1450'ye (YM I B) doğru Girit sarayları yıkıldı; ancak Knossos'taki harabelerinden yeniden yükselecektir. Çünkü Girit kıtadaki Proto-Yunanların sultası altına girer. Bundan böyle Minoa sanatı yeni efendilere uygun eğilimlere göre dönüşür. Orta Tunç'un sonundan itibaren Girit okulunda yetişmiş sanatçılar da ada sanatını etkilerler, öyle ki tam anlamıyla Minoa'dan ne kaldığını söylemek ve YM II ve III'in dekadans halindeki Girit'inde kökeni dışarıya dayalı olanın ne olduğunu söylemek genellikle güçtür. Kıtadaki bu Proto-Yunanlar kimlerdir?

III. – Yakın dönem Hellad ya da Mikenai sanatı

II. bin yılın başına doğru –ya da biraz daha erken– Yunan toprağına gelen Proto-Yunanlar Orta Tunç boyunca sanatsal düzlemde kendilerini pek ifade etmezler. Olsa olsa (Boeotia Orkhomene'sinin efsanevi kralı Minyas'ın adından) *Minyen* denen parlatılmış *seramik* belirtilebilir; genellikle gri, kimi zaman kırmızı, siyah ya da sarıdır. Biçimlerindeki netlik, taklidi olduğu metalik vazolarla karşılaştırılabilir. Yine bu dönemde Orta Yunan'da ve Peloponnesos'ta henüz mütevazı ama parlak bir geleceğe yönelen tahkim edilmiş çok sayıda küçük kasaba kurulur:

Argolis'te Mikenai, Tiryns, Argos, Azine; Messenya'da Pilos; Boeotia'da Orkhomene, Thebai, Eutresis; ve esas olarak kendi akropolüyle sınırlı Atina. YH'nin başından itibaren, 1550'ye doğru, *minör sanatlar* alanında zengin bir çeşitlilik kendini gösterir ve Mikenai'de, etrafı çevrili değirmi bir alanın içinde düzenlenmiş iki grup gömü mezarda ± 1600-1450 yıllarına tarihlenebilen çok gösterişli objeler bulunmuş olup, bunlar Atina Ulusal Müzesi'nde korunmaktadır.

Kuşkusuz Girit'ten getirilmiş birkaç *mücevher*in yanında, muhtemelen hükümdarlara ait bu mezarlarda yerel yapım olan ve o dönemde Avrupa kıtasının çeşitli noktalarında yapılmış mücevherlerle kıyaslanabilir çok sayıda mücevher de vardı: küpeler, kolyeler, bilezikler, iğneler, taçlar, genellikle altından giysi süsleri, spiral ya da gül biçimli bir dekorun çizili olduğu geometrik motifler, kimi zaman ise rölyef olarak işlenmiş çiçekli ya da hayvanlı motifler (köpekler, geyikler, aslanlar, sfenksler, vs.).

Değerli maden (altın, gümüş ve elektrom – ilk iki madenin doğal ya da yapay karışımı) vazoların (kupalar, çanaklar, maşrapalar, testiler, çift kulplu şarap testileri, ritonlar) çekiçle dövülerek imal edilmesinde de kullanılmıştı. Çeperleri çizik bir dekorla süslenmiş (ya da savat zemin üzerinde) ya da rölyef olarak, yatay efrizler işlenmiş de olabilir: geometrik, bitkisel ya da hayvan (aslan, köpek, kuş) motifleri, hatta kimi zaman karmaşık sahneler, özellikle savaş sahnelerindeki insanların savaşçı coşkusu sahneye büyük bir dramatik gerilim verir. Rölyef öğeler çekiçle işleme ve maden oyma teknikleriyle ve genellikle de bu iki tekniğin birlikte kullanımıyla elde edilmiştir. Çekiç-

leme tekniği dekorun biçimlerini öne çıkartırken, diğeri ayrıntıları oyuk olarak belirtir. Değerli madenden birkaç riton hayvan kafalıdır (aslan, boğa) ve yüz köşelerinin vurgulanmasında ve kesinlikle Mikenai tarzındaki, altından ünlü ölüm *maskelerinde* bazı ayrıntıların (kaş, kirpik, bıyık, sakal) çizgisel işlenme özelliği taşıyan neredeyse "kübist" bir stilizasyon ile gerçekçilik karışımıyla yapılmıştır.

Buna karşılık, muhteşem *kılıç* ve *hançerler* daha karma yapıdadır ve ağzın ana bölümünde, savat zemin üzerinde altın, gümüş ve elektromdan kakılmış bir dekorla süslüdürler. En karmaşık dekorlu üç hançer ya bir "Nil deltası" manzarasında devinen hayvanlarla dolu pitoresk tablolar sunar ya da dramatik av sahneleri (bir gazeli yakalayan aslan, iri bir vahşi hayvanla karşı karşıya gelmiş avcılardan biri hayvana yem olmuştur). Çok rafine teknik kuşkusuz ki Girit'ten alınmıştır, ama şiddetli konuların seçimi ve bunların dışavurumcu işlenişi kıta sanatına özgü gözükmektedir.

Savaşçılar arasındaki ya da insanlarla aslanlar arasındaki düello sahnelerinin, hatta karmaşık ibadet sahnelerinin çok ince boyutlarda kazınmış olduğu *mühürler* ya da *mühür-yüzükler* konusunda da aynı köken sorunu gündeme gelir. Bu alanda OM ve YM I Girit gravürleri o denli hakimdi ki, 1450'ye dek, Hellad hükümdarlarının taleplerini karşılamak için muhtemelen düzenli olarak gittikleri Yunan kıtasına dek uzanan bir tür tekel uyguluyor olmalıydılar.

YH III'te, ± 1400'ten itibaren, Mikenai uygarlığı kendine özgü bir *mimari* geliştirir. Girit'te saraylar, (Mikenai'de, Tiryns'te, Gla'da – Boeotia'daki) "Kiklop" olarak adlandı-

rılan duvar yapıları kısmen kabası alınmış, küçük taşlarla ya da kille tutturulmuş, devasa taş bloklardan oluşmuş çok güçlü *surlarla* çevrili kalelerin olduğu Yunan'ı izler. Bu duvarlarda, Tiryns'te (Şekil 5) olduğu gibi kazamatlar bulunduğundan, bunların kalınlıkları ± 10 metre, yükseklikleri de aynı türdedir! Kulelerle güçlendirilmiş olan bu duvarlarda sivri kemer biçiminde dar geçitler ile girinti oyuklarında gayet korunaklı kütlesel kapılar açılmıştır. Bu kapıların en ünlüsü Mikenai'deki "aslanlı kapı"dır. Bir sunak üzerine konmuş sütunla her iki taraftan karşı karşıya gelen kabartmalı iki vahşi hayvanla süslü, üçgen kurtbacağı üzerindeki yekpare ağır kirişi durmaktadır: Bunlar yerel tanrıların sembolü müdür yoksa sitenin hükümranlarının amblemi mi?

Bu hükümranlar, örneğin Mikenai'de, Tiryns'te (Şekil 5) ya da Messenya'daki Pylos'ta olduğu gibi, Girit'tekinden daha mütevazı *saraylarda* oturuyorlardı. Ana odanın –*megaron*– ortasında kalker temeller üzerinde yükselen ahşaptan dört sütunla çevrili bir ocak vardı. Buraya, bir girişin ardından gelen iki sütunlu kapıyla küçük konağın ana avlusundan giriliyordu. Megaronun bütünü Pylos'taki "Nestor'un" sarayında 25 metreye 12 metrelik bir dikdörtgen oluşturur.

Bu konutların nispi darlığı, görkemli siperler ölçeğinde olan *mezarlık mimarisinin* baskın karakteriyle çelişir. YH III'ün Mikenai hükümdarları kendi gömütleri için *tholoi mezarları* benimsemiştir. Bunlar sivri kemerli kovan biçiminde değirmi odalardır, bir koridorla ya da *dromos*'la ulaşılır. Bu mezarların en büyükleri, Mikenai'de (Agamemnon'un –± 13 metre yükseklik, tabanda 14,5 metre yarıçap–

Egisthe ve Klytemnestre mezarları denir) ve Orkhomenes'tedir (Minyas mezarları denir) ve on üçüncü yüzyıla tarihlenirler. Ama EM I'e uzanan Girit değirmi mezarlarından türemiş olan bu tür gömütler on altıncı yüzyıldan itibaren Hellad alanında, özellikle Messenya'da mevcuttu ve daha sonra YH III'e yayılmıştır. En zengin mezarların ön cepheleri bağlantılı sütunlarla süslenmişti ve kapının devasa boyunduruğunun üzerinde, yontulmuş bir levha kurtbacağı sehpanın üçgenini süslüyordu. Yunanistan'da bununla kıyaslanabilir boyutlarda bir mezarlık mimarisiyle ancak MÖ dördüncü yüzyılda karşılaşılacaktır.

Resim ve *plastik sanatlar* açısından Mikenai sanatı Minoa sanatına çok şey borçludur. Girit sarayları gibi, Mikenai konakları da *freskolarla* süslenmişti ve bunlar teknikleri ve temaları bakımından Knossos ya da Thera'dakilere benziyordu: dinsel nitelikli (?) törenler, zengin giysili erkek ve kadınlar, vahşi hayvanlar (boğa, aslan, geyik), kırsal manzaralar... Bütün bunlar canlı renklerde (kırmızı, sarı, siyah, mavi, yeşil) işlenmiştir. Av ya da savaş sahneleri sert Proto-Yunan savaşçıların zevkine kuşkusuz en uygunuydu. YH III B ve YK I *a*'nın (± 1250-1200) en geç dönem freskoları daha kuru çizimli ve daha donuk renklerdedir.

Benzer bir gelişme *boyalı seramikte* de görülür: vazolar, aynı zamanda pişmiş topraktan orta boy lahitler. Bunların büyük miktarı yakın dönemde hem kıtada (örneğin Boeotia'daki Tanagra'da) hem de Mikenailerin hakimiyetindeki Girit'te (Rethymno yakınlarındaki Armeni) keşfedilmiştir. YH'nin başlangıç dönemlerindeki vazo ressamları kendilerinden öncekileri ya da Minoalı çağdaşlarını kopya ediyorlardı. Belli bir hayalgücüyle çizilmiş ve düzenlenmiş

ahtapotların ve suyosunlarının egemen olduğu bir deniz dekoru benimsenmiştir. Ama, Hellad ruhunun etkilediği YM II'nin "saray" tarzında zaten hissedilen, üslupIaştırma ve sadeleştirme yönünde büyüyen bir eğilim hemen ortaya çıkar. On dördüncü ve özellikle on üçüncü yüzyılda, yalnızca Kıta Yunanistan'ında değil, Kiklad'da, Girit'te, Rodos'ta, Küçük Asya'da (Milet'te), Kıbrıs'ta, Ortadoğu'da, hatta Güney İtalya'da standartlaşmış biçim ve dekorda vazolar *koine*'si (ortak özellikleri olan bütün) denen şey yaygınlaşır. En tipik biçimler stamnoi'ler ve dar tabanlı ve şişkin karınlı testiler, (kulplarının biçimi nedeniyle) üzengili denen vazolar, mataralar, iki kulplu testiler ve geniş tabanlı ve ince uzun ayaklı "şampanya" kupalarıdır. Açık bej bir tabaka üzerinde denizcilikten ya da bitkilerden esinlenen motifler görülür. Bunlar giderek daha şematikleşir ve doğalcı kökenli bir tema üzerinde soyut varyasyonlar oluşur; bu motifler genellikle yatay ve dikey çizgilerin sınırlandırdığı çerçeveler içine yerleştirilmiştir.

Özellikle Mikenai bölgesinde yapılan, ama kuşkusuz Kıbrıs'ta da imal edilen on üçüncü yüzyılın çift kulplu bazı testileri, muhtemelen duvar freskolarından esinlenen, dörtayaklıların (keçiler, boğalar, atlar), kuşların ve hatta insanların –savaş arabalarına binmiş olanlar, yürüyen savaşçılar– bulunduğu yeni bir dekor görülür. Bu figürler kısmen kontur çizgileriyle, kısmen siyah siluet halinde, renk katılmadan belirtilmiştir. Genellikle stilize doldurma motiflerle çevrilidirler, duruşları katı ama ifadecidir.

Üslupiaştırma ve dekoru çerçeveleme eğilimi daha önce belirtilen lahitlerde görülür. Bunların çoğu, dört ayaklı ve tepesinde çifte eğimli dikdörtgen bir paralelyüz

biçimindedir. Ahtapotlar, balıklar, kuşlar, çiçekler, papirüs gövdeleri, kimi zaman ibadet, av, spor, savaş arabalarının geçidi ya da cenaze törenleri sahneleri (ağlayıp sızlamalar, ölünün sergilenişi): Siyah siluetli desen ile sekizinci ve yedinci yüzyılların tekniğini hatırlatan kontur çizgili deseni birbirine karıştıran pişmiş topraktan bu tabutların dekoratörlerinin işlediği bellibaşlı temalar bunlardır. Keza, cenaze temaları Dipylon vazoları denen geometrik stilli vazolardaki temaların habercisidir.

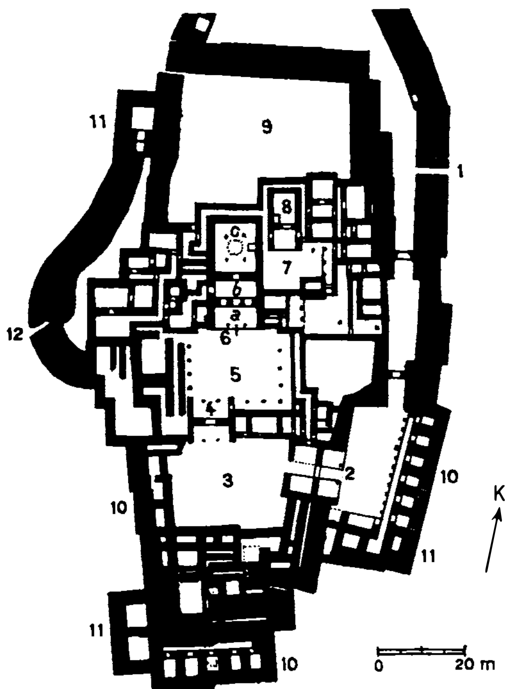
Plastik sanatlar alanında en çok sayıda olan Mikenai yaratıları *Pişmiş topraktan heykelciklerdir.* Orta boyda olan bazıları muhtemelen ayak çıkrığında yapılmış silindirlerdir. Üzerine bir gövde, iki kol ve bir baş konmuştur. Bunların basitliği Kiklad *idollerini* hatırlatmıyor değildir. Bazı ayrıntılar kahverengi-siyah olarak boyanmıştır. Ama on dördüncü yüzyılın ikinci yarısının ve on üçüncü yüzyılın figürinlerinin çoğu daha aşırı bir şematizm sergilemektedir ve üç morfolojik tür ayırt edilerek özetlenebilir: *Phi*, *Psi* ve *Tau* figürinler, bunlara denk düşen Yunan harflerine (Φ, Ψ, T) benzerliklerine göre nitelenirler. Dalgalı siyah çizgili bu heykelcikler genellikle kabartılı iki memeyle dişi olarak nitelenirler. Hayvan biçimli olanlara (boğalar, atlar) daha ender rastlanır.

Mikenai küçük plastiği de güzel *fildişinden heykelcikler* yarattı. Yanlarında küçük bir oğlan çocuğuyla diz çökmüş iki kadını temsil eden Atina Ulusal Müzesi'ndeki yuvarlak kabartma grup hacim ve bileşim duygusuyla, YH III A'daki (± 1300) Minoa damarını hatırlatan doğallık ve zarafet sanatıyla işlenmiştir. Fildişinden küçük rölyefler yabandomuzu dişinden "Homerosvari" miğferler takmış savaşçıları göstermektedir.

Rölyefli dekorasyon metal vazolar üzerinde bulunur. Bunların başyapıtları Atina Ulusal Müzesi'nde bulunan YH II'ye (± 1450) tarihlenen Sparta yakınlarındaki Vaphio'daki altından iki maşrapadır: Birinde vahşi boğaların yakalanması temsil edilir, ötekinde ise aynı hayvanlar evcilleştirilmiş ve eğitilmiştir. Hareketin ve hacmin anlamı, ağaçların ve kayaların mevcudiyetiyle kırsal bir çerçevenin belirgin biçimde gösterilmesi, çekiç işleme ve çizik tekniklerine göre en ufak ayrıntıların gerçekçi resmedilişi, bazı çizgilerin kasıtlı olarak abartılması (boğaların boyutu, adamın kasları), bütün bunlar hayranlık verici bir şekilde yapılmış bu iki tabloya Yunan sanatında dengi ender bulunan ifadeci bir güzellik verir. Değerli metalden başka vazolar ve hançerler YH I geleneği içinde kakmalı bir dekor taşır.

YH III'te bir *büyük heykelcilik* de vardır. Mikenai'deki aslanlı kapı rölyefleri ve Atina Ulusal Müze'sinde yalancımermerlerle kaplı kireç taşından rondbos bir kafa bunu göstermektedir. Kadın kafası mı, yoksa sfenks kafası mı? Kemikli karakteri ve kırmızı, siyah ve maviyle belirginleştirilmiş beyaz rengiyle bu muamma yüz, 1250'ye doğru, Mikenai sanatının iki kutbu gibi olan doğalcılık ve soyutlamanın bu karışımını kendi içinde özetlemektedir.

Ama felaket yaklaşır: 1200'e doğru Mikenai sitelerinin çoğu talan edilir, saraylar yakılır, şehirler terk edilir. Neden? Kimilerine göre doğal bir felaketin sonucudur ve Thera volkanının muhtemelen cehennemi patlamasıyla ilintili olabilir, ardından da kül yağmuru ve geniş bir çevreyi kapsayan korkunç bir tsunami görülmüş olabilir. Gerçeğe denk düşme ihtimali kuşkusuz daha fazla olan eski



Şekil 5. – Tiryns Sarayı (yüksek sur).
(G. Karo'dan, *Führer durch Tiryns*)
1. Kale kapısı; 2. Büyük giriş revakı; 3. Büyük avlu; 4. Küçük giriş revakı; 5. Ana *megaron* avlusu; 6. Ana *megaron:* a) *Prothyron,* b) *Prodomos,* c) *Megaron;* 7. "kadınlar *megaron*'ü" avlusu; 8. "kadınlar *megaron*'u"; 9. ayakyolu; 10. kazamat; 11. sarnıçlar; 12. Batıdaki gizli kapı.

bir rivayete göre, "Dor" istilasının ardından, yani yeni bir Hint-Avrupa halkın kırıp geçiren akınının ardından terk edilme başlamış da olabilir. Ne olursa olsun, Hellad uygarlığı yıkılmıştır ve Mikenai sanatı, yüz yıl kadar sürmüş bir durgunluk ve YH III C1*b* ve 1*c* sırasında adım adım çöküş evresinin ardından, en geç on ikinci yüzyıl sonuna doğru varlığına son verir. "Dor" istilası Argolis gibi Mikenai dünyasının can damarı olmuş bölgeleri etkilerken, Attika ya da Ege'deki bazı adalar gibi, asal ileri karakol olmamış bazı bölgeler hiç etkilenmez. Bu kadar altüst olmuş Hellad toprağında sanat bundan sonra nasıl bir evrim gösterecektir?

II. Bölüm

GEOMETRİK SANAT (MÖ 1100-700)

Mikenlerin çöküşünden sonraki üç ya da dört yüzyıllık uzun süre, "karanlık yüzyıllar" olarak ya da (terime küçümseyici bir anlam vererek) "Yunan Ortaçağı" olarak adlandırıldı. Gerçekten de, muhtemel Dor istilasının zaten çöküş halindeki bir Mikenai uygarlığına ölümcül darbeyi indirdiği doğru olsa da, yeniliğin ve sürekliliğin öğeleriyle birlikte yeni bir sanat çağının daha on birinci yüzyılda gün ışığına çıktığı da bir o kadar doğrudur, çünkü Miken Proto-Yunanlarına göre barbar olsalar da, yeni gelen Dorlar onlarla bağlantılıdır ve dolayısıyla onlara yakın eğilimler göstermeye yatkındırlar. Ama yetkin bir sanatın ortaya çıkması, uzun bir çıraklık olmadan mümkün değildir. Oysa, Proto-Yunanlar Minoa Girit'i ile temas sayesinde sanat eğitimi almış olsalar da, Dorlar, Mikenai uygarlığının bellibaşlı merkezlerini yıktıklarından bundan yararlanamamaya kendilerini mahkûm ederler. Dolayısıyla, Yunan toprağına bir kez yerleştiklerinde, o dönemde çok

gelişkin olmayan bölgelerde Mikenai dünyasından varlığını sürdüren şeyden yalnızca destek alarak sanatları yeniden keşfetmek zorundadırlar. Heceli eski dilin (doğrusal B) yerini dokuzuncu yüzyıla doğru Fenikelilerden alınma bir alfabe yazısının geçmesi gibi, mimari, heykel ve resim de aynı döneme doğru, önemli dönüşümlerin ardından yeniden doğacaktır.

I. – Protogeometrik sanat

Değerlendirme yapabilmek için elimizde tek bir obje kategorisi olsa da geçiş dönemi sanatsal yaratı alanında tam bir çöl değildir: *Boyalı vazoların* üretimi on birinci ve onuncu yüzyıllarda süreklilik olmadan sürer, en azından Atina gibi bazı merkezlerde bu böyledir. Buradaki seramik mezarlığı bolca malzeme sağlamıştır. Seramiğin biçim sayısında bir azalma ve dekorun basitleştirici soyutlaması eğilimi gösterdiği YH III C'den sonra ("tavan arası" denen sınıfta ve *kapalı stil* dizisinden, daire, yarım daire, gül biçimli, üçgen ya da çok stilize hayvan dekorlu vasat vazolar), önce *aşağı-Mikenai evresi* (± 1125-1050) saptanır. Bu evrede vazolar basit geometrik motifler nedeniyle soyut bir dekor sunarlar (düz ya da dalgalı çizgiler, elle çizilmiş özekdeş yarım daireler). Önemli bir yoksullaşma işareti: 1225'e doğru, YH III B'de 68 olan sayımı yapılmış form sayısı 1100'e doğru 10'a düşer!

Bu aşağı-Mikenai evresinin ardından *protogeometrik* denen stil gelir (± 1050-900). Bu dönemde, önceki evreden miras alınan motiflerin bir anlamda kesin durulaş-

masından sonra, artık ince fırçalı pergelle çizilen daire ve yarım daire teması üzerinde süssüz varyasyonlarla desen kalitesinde bir atılıma tanık olunur: Sarma bezekli dokunaçlardan ve Mikenai sarmalından da geçerek Minoa ahtapotuna kadar uzanan bir motif son bir değişiklik geçirmiştir. Yenilemedeki sürat ve imalatın ustalığı *ex nihilo* bir başlangıç olmadığını, –benzer eğilimlerin yeniden sızmasıyla, Dor etkisini de alarak muhtemelen kökleşme– Mikenai eğilimini uç sınırlarına vardıran, dekorun sadeliğine, şematizasyonuna ve berraklığına varan bir tür tamamlanma olduğunu göstermektedir. Burada kural artık üst üste binmiş karanlık bölgelerle açık renk alanlarının zıtlığına dayanmaktadır. Bu aydınlık bölgelerden bir ya da ikisi, çok sayıda olmayan ama gayet iyi sergilenmiş motiflerle süslüdür. Kabın (özellikle amfora) zarif biçimi buradaki estetiğe epey katkıda bulunmaktadır. Vazo daha net, daha dengeli bir yapı edinir, ayağı daha istikrarlıdır ve özellikle iki yüz, iki fasat arasında ikili bir bölünme görülür. Bu iki yüzün iki kulpun konumuyla belirlendiği söylenebilir. Birçok Mikenai vazosunun, resimsel uzamı asla sınırlandırmayan omuz üzerine yerleştirilmiş üç kulpu vardı. Yeni sistem, dekora, Yunan seramiğinde büyük bir gelecek vaat eden bir simetri getirmektedir.

İlk kez olarak (son kez de olmayacaktır), Atina hem vazoların imalatında hem de dekorasyonunda ilerlemeyi yakından izler. Birçok ailenin artık ölülerini yaktığı bu toplulukların ölü kavanozu olarak kullandığı bu vazolardan bazıları –özellikle yan kulplu amforalar– görkemli sadelikleri içinde biçim ve dekor uyumu göstermektedir. Protogeometrik stil evrim geçirir ve en azından Attika

üretiminde art arda üç evre saptanabilir: *Aşağı Protogeometri* (*A PG:* ± 1050-1025), *Orta Protogeometri* (*O PG:* ± 1025-1000) ve *Yukarı Protogeometri* (*Y PG:* ± 1000-900). Başlangıç dönemleri stilin doruğunu belirler (X. yüzyılın 1. çeyreği).

II. – Geometrik sanat: Boyalı seramik

900'e doğru protogeometrik stilin gelişimi özellikle Attika seramiğinde hızlanır: Kelimenin tam anlamıyla *geometrik stil*in başlangıcıdır bu ve üç evre saptanabilir: *Aşağı Geometrik* (*AG:* ± 900-850), *Olgun* ya da *Orta Geometrik* (*OG:* ± 850-750) ve *Yukarı Geometrik* (*YG:* ± 750-700). Bu iki yüzyıl boyunca boyalı seramik üretimi hem nitelik hem nicelik bakımından önemli bir atılım gösterir; ve Atina büyük ölçüde başta kalsa da, adalarda ve Ege Denizi'nin her iki yakasında başka atölyeler gelişir. Bunlar "İyonya'ya Yunan göçü"nün, yani kıtadaki ve adadaki Yunanların Küçük Asya'nın sahil şeridini kolonizasyonunun ardından Yunan dünyasında da yaygınlaşır. Dekor kimi zaman esasen geometrik kalır; dönemin sanatına verilen ad buradan gelir. Seramiğin atılımından başka, çeşitli başka sanat biçimlerinin yeniden ortaya çıkışı, genellikle rönesansı da ortak özellikler taşıyarak yavaş yavaş gerçekleşecektir. Aynı zamanda, bağımsız ve çoğu zaman rakip site devletler halinde Yunan dünyasının adım adım yeniden örgütlenmesine denk düşen hissedilir yerel varyantlar da görülecektir: Bu, örneğin ± 850'de Smirna'nın yaptığı gibi, kimi zaman bir sur içine kapanarak kendi kimliğini

ortaya koyan *polis*'in başlangıcıdır. Sanatsal yenilenmenin en net olduğu bölgeler Yakındoğu'yla ilk temasa geçen bölgelerdir: Attika, Euboea, Girit, Dodekanisa adaları (özellikle Rodos). Giritli ve Mikenaili öncülleri gibi, Demir Çağı Yunanları da Doğu Akdeniz'in zengin uygarlıklarının temsilcileriyle ilişkiye girerek zenginleşmek ve teşvik görmek ihtiyacı içindeydiler.

Dokuzuncu yüzyılın birinci yarısında, vazoların dekoratörleri oyun iğnelerini *aşağı geometrik stil*le yapmaya devam ederler. Süssüz zarafeti genellikle vazonun boynuyla ve orta kısmıyla sınırlı bir süslemeye bağlıdır, çeperin ana bölümüne çok saf ince bir kil sürülmüştür ve bu, karbon oksidinin etkisi altında pişerek kararır; eğer fırın güçlüyse, doğal kilin portakal rengi kırmızı demir oksidinin demirli okside ya da siyah ve kalıcı manyetik demir oksidine dönüşmesi sayesinde kusursuz bir siyahlıkta kalır: Yunan seramiğinin *siyah verniği* olarak yanlış bir şekilde ama kolaylık sağlayacak biçimde adlandırılan şeyin sırrı budur. Protogeometrik stildekiler açısından yeni olan şey, karanlık büyük alanlara karşıt olarak siyahla çizilmiş motiflerle süslü sınırlı şeritlerdir: daireleri ve yarım daireleri düz ya da kırık çizgiler ve basit geometrik figürler oluşturan doğru parçalarının bileşimleri izler: zikzaklar, şeritler, üçgenler, eşkenar dörtgenler, kareler (genellikle damalı bezek şeklindedir). Şu an için en karmaşık motifler kafesli ve köşeli olanlar ya da Yunan zikzaklarıdır ki bunlar büyük bir gelecek vaat etmektedir. Bunların iç yüzeyleri çoğu zaman eğik taramalarla süslüdür. Zarif biçimler ortaya çıkar. Örneğin ağzı üç dilimli oinokhoe (şarap testisi), yüzyıllar boyunca büyük başarı gösterecektir. Atina'daki atölyeler

hâlâ en üretken ve en titizleridir ama kaliteli başka imalat merkezleri de –Argolis, Korinthos, Boeotia, Euboea, Rodos, Girit ve Kikladlar– aynı süsleme ilkesinden esinlenmişlerdir. Attika etkisi oldukça güçlüdür.

850'ye doğru Attika geometrik seramiği yeni bir adım attı: Bu, *olgun* ya da *orta geometriğin* başlangıcıdır. Bundan böyle eğilim, vazonun yapısını vurgulayan siyah ve süslü yatay şeritler arasındaki zıtlığı korurken, bu şeritleri çoğaltma ve motifleri çeşitlendirme yönündedir. Dekoratif öğelerin çoğu çizgiselliğini korur ve giderek daha karmaşık geometrik figürler oluşturur (yatay ve dikey kenar süsleri, eşkenar dörtgenler, damalı bezekler, fırıldaklar, kurt dişleri, svastikalar ya da gamalı haçlar). Bu figürler ya daha önce olduğu gibi vazonun etrafını saran uzunluktadır ya da tek tek panolar şeklindedir. En çarpıcı yenilik, hayvan figürlerinin ortaya çıkmasıdır (su kuşları ve dört ayaklılar: atlar, geyikler, karacalar, keçiler, dağ keçileri). Ardından kilin açık renk zemininden kopup gelen siyah siluet halinde işlenmiş, katı ve şematik bir resimyazı stilindeki insan figürleri görülür. Sekizinci yüzyıldan itibaren (OG II) öncelikle tek tek gelen bu figürler hızla çoğalarak 770-750'ye doğru OG sonunun büyük vazoları üzerinde, özellikle yüksekliği 1,50 m.'yi geçebilen ve (bu vazoların bulunduğu yer olan "ikili kapı"nın –Yunancası *Dipylon*– kuzeybatısında bulunan Atina mezarlığından adını alan) *Dipylon* denen tarza göre dekore edilmiş kraterler ve cenaze amforalarında doruğa erişirler (Şekil 6).

Mikenai döneminden beri ilk kez dekor yalnızca süslemeli olmakla kalmaz, anlatıcı, daha doğrusu anlam belirtici de olur. Doğrusal motifler kesinlikle dekoratif bir

değer taşırlar ve burada, kimi zaman yapıldığı gibi, zikzağa ya da gamalı haça sembolik bir anlam yüklemek boşuna olur. Genellikle art arda ve homojen gruplar halinde yerleştirilen hayvanlar dekoratif bir rol de oynarlar; yalnızca atlar insanlarla birliktedir. Ama Dipylon'un büyük vazolarının ana dekoru da basit ve açık seçik bir anlam taşır: Üst sınıftan ölülerin mezarına anma anıtı olarak yerleştirilen bu vazolar cenaze sahneleriyle süslenmiştir: *prothesis* (ölünün teşhiri), *ekphora* (cenaze alayı) ve bunlara eşlik eden ritüel yakarıcılar korteji. Bu önemli anlar, bu şekilde, seremoninin tören kurallarına göre cereyan ettiğini gösteren görüntüyle sürdürülmüştür. Cenaze töreni sahnesine genellikle bir başka düzlemdeki ikinci bir sahne gelip eklenir: Bu, ölen kişinin zenginliğini hatırlatmaya ya da onun anısına düzenlenen cenaze oyunlarını hatırlatmaya yönelik savaş arabalarının geçididir; kimi zaman bir savaş sahnesi de görülür.



Şekil 6: Geometrik bir Dipylon amforası üzerinde *prothesis* sahnesi (Atina, Ulusal Müze, yaklaşık 804).

Bununla birlikte, kişileri resmetme tarzı şematikliğini korur. Bedenler kısmen eklemli bir dizi geometrik figür olarak gösterilir: kollar, dirseklerde açı oluşturan iki küçük değneğe indirgenmiştir, gövde üçgensidir, baş değirmidir, bacaklar çöp gibidir, dizler hafifçe belli edilmiştir, boyun ve bel bir bağlantı sapına indirgenmiştir. Bedenlerin ve nesnelerin düzenlenmesinde en ufak bir perspektif kaygısı yoktur. Bu durum, bazıları bu büyük vazoların dekorasyonunda uzmanlaşmış bulunan ressamların, özellikle "Dipylon ustası" denenlerin beceriksizliğinin sonucu mudur? Yalnızca bu değil; belki de hiç değil. Bu şematizmin derindeki nedeni, o dönemin ressamlarının gerçekçilik kaygısı hiç gütmemeleridir; onların istedikleri, saf şekilyazısı ile betimleyici tablo arasında ara biçimde bir sahneyi belirtmek, bir olaya işaret etmektir. Yalnızca sahnenin kavranması için gerekli ayrıntılar belirtilmiştir, örneğin bir erkeği nitelemek için çenede sivri bir sakal, bir miğferi çağrıştırmak için başın üzerinde bir sorguç, bir geyiği belli etmek için dallı bir boynuz. Bu, stilize ve temizlenmiş bir dünya görüşüdür, yoksa ilk başta sanılacağı gibi beceriksiz ve çocuksu bir bakış değil. Bu ressamların sanatı özünde çağdaşları büyük şair Homeros'un bakışından uzak değildir: Açınlayıcı ayrıntıların seçmeli katkısıyla harekete geçen aynı formüle edici ve tekrara dayalı stil görülür.

Ama OG sonunun bütün Attika vazoları bu kadar anlam yüklü bir dekor sunmaz! Çoğu saf anlamda geometrik bir süslemeyle yetinir ve büyük Dipylon vazolarında bile ikincil alanlar geleneksel motifleri korur: Dahası, sanki ressamın boşluk fobisi varmış gibi, çizgisel dolgu öğeleri insan ve hayvan figürlerine karışır. Ne var ki, vaktiyle

olduğu gibi, dekore edilmiş bölgelerle tekrenkli uzamlar arasındaki karşıtlıktan ziyade, dekorun bütünsel görünümüne, aşırı bir süsleme pahasına da olsa, artık daha fazla duyarlılık gösterilir.

Atina dışında da benzer gelişme görülür. Bununla birlikte Dipylon stilinin zenginliği zarar görmez. Argos çömlekçileri orijinal formlar yaratırlar, ama ressamlar, teknik yetenekleri kimi zaman daha üstün olsa da, Atina'dakilerin etkisinde kalırlar: 800 yılına doğru, paralel çizgilerin çizimini hızlandırmak için çoklu fırça ya da "tarağı" ilk onlar kullanmıştır. Yıldız gibi bazı karmaşık motifler tipik olarak Argos'a özgüdür. Korinthos OG'si Atina ve Argos'tan etkilenmiştir; şeritlerle süslü yatay bantların varlığı karakteristiktir. Diğer atölyelerin vazoları bütün olarak Atina'dakilerin soluk birer taklididir.

Geometrik stilin sonuncu evresi de yine en zengin gelişimini Atina'da gösterir. OG II'de net bir şekilde görülen süsleme eğilimi, sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki *yukarı geometrik stil*de genişleyerek devam eder. Çizgisel motifler daima çok değerlidir ve kimi vazolar, üst üste bindirilmiş çok sayıda düzlemde bu motiflerle kaplıdır; şeritler yine süreğen bir dekorla süslüdür. Birçok ressam ise bundan böyle, bazı bölgeler için, çoğunlukla üç parça halinde, tarama ya da damalı bezeklerle süslü ince dörtgenlerden oluşan dikey bir bölmeyle komşu tablodan ayrılmış, kare bir tablo içine kapatılmış bir ana motifin yatay (örneğin gamalı haç) tekrarı sistemini genelleştirirler. Bu, Dor mimarisinde büyük gelişim gösterecek olan metop ve üçüz yiv sistemidir.

Dipylon ustasının başlattığı dekor çeşitliliği, anlatı sahnelerinin devreye girmesiyle devam eder: kara ya da deniz

savaşları, avlar, hatta belki de destan ya da mitolojiden esinlenen sahneler; örneğin Odisseus'un kaçırılma ya da deniz kazasından kurtulma sahneleri. YG I'de (± 750-730) Hirschfeld ressamı kendini belli eder (adını, eseri ilk inceleyen Alman bilgine borçludur). YG II'de (± 730-700) resimler zenginleşir: santor gibi yeni figürlere ve yeni konulara (kadınların dansı) rastlanır, ama desen kesinliğini yitirir. Ayrıca, dekor enflasyonu ve figüratif eğilimin gelişimi, geometrik stilin kaçınılmaz olarak yok oluşuna neden olur. Bu stilin temel özellikleri, kesinlik, süssüzlük, basitliktir; genellikle dili temsilî değil, kuru, soyut ve etkileyicidir. Canlı modelden alınma sahneleri işlemek ve somut bir dünya görüşü önerilmek istendiğinde, geometrik stil uygun düşmez; deseni daha gerçekçi kılmak ve belirgin ayrıntılar vermek gerekir; en azından siyah siluetleri süslemek, konturları yumuşatmak, özel alanlar (örneğin gözü resmetmek için ortasında siyah nokta bulunan beyaz bir daire) dahil etmek gerekir; herhangi bir kişi ya da hayvanın özelliklerini belirgin kılmak için bazı detayları vurgulamak gerekir: örneğin bir aslanı belirtmek için iyice açık çene, sivri dişler, saldırgan dil, keskin pençeler. YG II ressamları bunu yapmaktadır, ama bu geometrik stilin sonudur. Yeni bir gerçeklik algısı başlamaktadır ve yeni bir stilin doğuşuna, önce ikincil bölgelere atılan sonra da yavaş yavaş yok olan geometrik motiflerin adım adım yok olmasıyla birlikte (bunun istisnası zikzaktır; zikzak öyle kalıcı olacaktır ki Yunan adı altında en yetkin motif halini alacak, Yunan sanatının alamet-i farikası olacaktır), çoğu zaman anlatıcı, figüratif bir resim tarzına geçişe tanık olunur.

Attika'nın dışında atölyeler giderek artar. En parlak atölyeler OG'dekilerle aynıdır. Argos ressamları bazı özel motif düzenlemelerine başvururlar (örneğin basamak şeklinde zikzaklar); onların kuşları oldukça çeşitlidir, atları da genellikle terbiye edilme sahnelerinde gösterilir; gövdeleri eşkenar dörtgenimsi olan insan figürlerine çok ender rastlanır. Argos etkisi, küçük yerel atölyelerin bulunduğu bütün Peloponnesos'ta hissedilir. Korinthos'ta YG seramiği kalitesini genellikle OG geleneği içinde bir dekorla yetinen ressamlardan çok çömlekçilerin sanatına borçludur. Ama formlar, özellikle çok yaygın olan kotil (yükseğe takılmış iki kulplu çanak) gibi küçük vazolarda saftır, çeperler incedir. Boeotia ve Euboea'da Attika etkisi güçlüdür; insan temsillerine yönelik (av, dans, dövüş, cenaze sahneleri) belirgin bir zevke yol açar, desende ise aynı tedrici gevşeme görülür. Ama Euboea'nın iki metropolü olan Khalkis ile Eretria'nın yaygın ticari ilişkileri adaya sekizinci yüzyılın üçüncü çeyreğinde hissedilir bir Doğu etkisi sokar. Örneğin Cesnola'lı denen ressam (adı, en güzel eserini bulan kişiden gelmektedir), kafa kafaya vermiş iki hayvanın yanında dikildiği Doğu'nun yaşam ağacını temsil etmiştir. Kiklad, Girit, Rodos ve Doğu Yunanistan atölyeleri çizgisel motiflere ve hayvan dizilerine yer verir; insan figürleri az sayıdadır; vazoların alt bölümleri hâlâ siyah vernikle kaplanmaktadır.

III. – Geometrik sanat: Plastik sanatlar

Boyalı seramiğin gelişiminin yanı sıra, geometrik dönemde başka sanatsal biçimler de, özellikle *kuyumculuk* ile

mücevheratçılık alanında en geç dokuzuncu yüzyıl ortasında gelişir.

Atina'da, 850-830 yıllarının zengin mezarlarına altın mücevherat bırakılmıştır. Bunlar arasında, ikinci bin yılın parlak dönemlerinde olduğu gibi, taneleme ve telkâri tekniğine göre işlenmiş geometrik motifli küpeler bulunur. Yapım yerelliğini korumaktadır, ama bir Girit-Mikenai mirası varsa eğer, kuşkusuz ki Atina kuyumculuğunun Doğu, hatta belki de Fenike okulundan yetiştiği söylenebilir. Aynı sorun, Girit'te dokuzuncu yüzyıl sonunda bulunan mücevherler için de geçerlidir. 850-825 yıllarına tarihlenen Euboea'daki (Khalkis ve Eretria arasında) Lefkandi mezarlarında, gamalı haç gibi yerel motiflerle süslü yerel imalat olan tunç tokalar ve altın mücevherler bulunmuştur. Sekizinci yüzyılda Eretria ve Rodos'un altın taçlarında hayvanlı ve figürlü sahneli (savaşlar ve avlar) kenarlar görülecektir.

Dokuzuncu yüzyıl sonunda *fildişinden* objeler de yeniden görülmeye başlar. Bunlar arasında geometrik dekorlu, kimi zaman figürlü mühürler vardır: hayvanlar (balık, kuş, at), nesneler (örneğin gemi), ender olarak da insan. Bu rönesans, o dönemde Yunanistan'ın en zengin iki bölgesi olan Attika ve Euboea'nın Yakındoğu'yla yeniden temasa geçmesi sonucudur. Lefkandi'deki yakın dönem bulguları, onuncu yüzyılın ikinci yarısında Mısır'la temasları göstermektedir.

Delphoi ve Olympia tapınaklarına adanmış *tunçtan* ilk adak objeleri dokuzuncu yüzyıla tarihlenir. Küçük kazanlara destek işlevi gören "çivili kaplı", daha sonra da "çubuklu" üçayaklılardır bunlar. Zikzak şeklinde ajurlu,

dikey kulplar ve genellikle insan heykelciklerinin yanında (bunlar çoğu zaman ayakta duran savaşçılardır), çizili geometrik motiflerle süslü birinci kategori üçayaklıların teknesine perçinlenmiştir. Bu güzel parçaların kesin kaynağı konusunda tereddüt vardır, ama bunlar kesinlikle Yunan eserleridir ve tapınakların, dolayısıyla haç yolculuklarının ve adak sunularının gelişmesine bağlı artan bir taleple canlanmış OG'nin tunç ustalarının maharetine kanıttır. YG'de (± 750-700) tunçtan insan ve hayvan heykelcikleri çoğalır. Bunlar, vazo resminde olduğu gibi, eklemleri vurgulayarak vücudu şematize eden bir stilde işlenmiştir, ama belli bir hacim ve belirli hareketleri (örneğin mızrak tutan bir kol) göstermek için rondbosun sağladığı serbestlik çok büyüktür. Bazı gruplar da ortaya çıkar: taya süt veren kısrak, bir santor ya da aslanla dövüşen adam, miğfer imal etmeye çalışan demirci. En yaygın parçalar yine de tek tek hayvanlardır, özellikle atlar görülür ve hepsi de mütevazı boyutlardadır. En üretken atölyeler Atina ve Peloponnesos'takilerdir (Argos, Korinthos, Sparta). Heykelciklerin çoğu eritilmiş, bazı ayrıntılar üzerinde çekiçle yeniden çalışılmıştır. Sekizinci yüzyıl sonunda bazı kişi figürlerinde gözlerin, ağız ve burnun titizlikle işlenmesi sayesinde ifadeci bir yüz vardı; bazıları başın dönmesiyle ve bir ayağın diğerinin hafifçe gerisinde ya da önünde olmasıyla canlanmaya başlarlar; Minotauros gibi bazı mitolojik figürler seçilebilmektedir.

Sphyrelaton (ahşap bir temel direk üzerindeki tunç yapraklarının çekiçlenmesi) tekniğiyle işlenmiş Dreros'un (Girit) *tunçtan* heykelcikleri kuşkusuz ki tanrıları temsil etmektedir (belki de Apolloncu üçlü: Leto ve iki çocuğu;

Apollon ve Artemis). Biri 0,80 m.'ye erişen bu parçalar, sekizinci yüzyılda Girit'in yeniden canlanmasına kanıttırlar. Tarihleri, yine Girit'teki Aphrati'de 750-700 yıllarına ait bir depoda bulunmuş bir tunçla doğrulanmıştır. Ama adanın en özgün yaratıları tunçtan kalkanlar ve *timpanalardır* (bir tür gong). Bunlar İda Dağı'ndaki bir mağarada Zeus'un doğum ve çocukluk efsanesine adanmıştır. Sekizinci ve yedinci yüzyıl Girit sanatçıları, Asur ve Kuzey Suriye'deki neo-Hitit eserlerinden etkilenerek, bu yuvarlak objeleri çekiçle işlenmiş ve çıkma haldeki bir vahşi hayvanın başı etrafında özekdeş taçlar şeklinde düzenlenmiş insan ve hayvan figürleriyle süslemektedirler: aslanlar, boğalar, geyikler, kimi zaman da kartalbaşlı aslan gibi canavarlar karşısında mızrak ya da kılıç kullanan avcı.

YG I'de (± 730) Atina'da keşfedilen *fildişinden* beş küçük heykel, başında bir *polos* (siperliksiz bir tür kep) bulunan, ayakta, çıplak bir kadını temsil eder. Bu, Suriye-Fenike prototipinin taklidi içinde elbette bir tanrıçadır; ama Atinalı sanatçı kendi modelini yurttaşlarının zevkine uyarlamayı bilmiştir: Vücut yapısı geometrik şemaya uygundur, çok ince bel, figüre, Doğu Akdeniz'in Astarte'sinin tıknazlığıyla alakası olmayan zarif bir genç kızın narin görünümünü verir. Saçlar geniş örgüler halinde omuzlara düşerken şeritler çizer; *polos,* gül biçimli çiçekler ya da Doğu tarzı yapraklar yerine büklümlerle süslüdür. Doğu taklit edilmiştir ama –Yunanların durumu hep böyledir zaten– bu taklitte asal anlamda kölece bir yan yoktur.

Sekizinci yüzyılda *pişmiş toprak* (ya da koroplati) estetiğinin atılımı da görülür. Protogeometrik dönemde, vücutları çizgisel motiflerle süslü çok katı hayvan figü-

rinleri şekillendirilmişti. Hatta Euboea'daki Lefkandi'de bir onuncu yüzyıl santoru bile bulunmuştur. Ama pişmiş topraktan hayvanlar, özellikle de atlar esasen YG'de yapılmıştır. Bunların bazıları vazo kapaklarında sap olarak kullanılmıştır. Boeotia, geometrik motiflerle ve genellikle de figürlü sahnelerle (örneğin kadınların dansı) süslü çan şeklinde bir giysi giymiş, eklemli bacaklı bebek imalatıyla diğerlerinden ayrılır.

Mikenai döneminde olduğu gibi, birinci bin yılın şafağında da taş yontma açısından neredeyse eksiksiz bir boşluk görülür: mermerden ya da herhangi bir başka taş malzemeden en küçük bir geometrik heykelcik yoktur. Kayda değer tek taş çalışması sekizinci yüzyılda, özellikle Argos ve Melos'tadır: *mühürlerin* çoğu damarlı mermerden ya da kireç taşındandır ve gravür, kaba olsa bile (geometrik motifler, çok zayıf hayvan ve insanlar) yedinci yüzyılda nitelikli bir taş oymacılığının yeniden doğuşunun habercisidir.

IV. – Geometrik sanat: Mimari

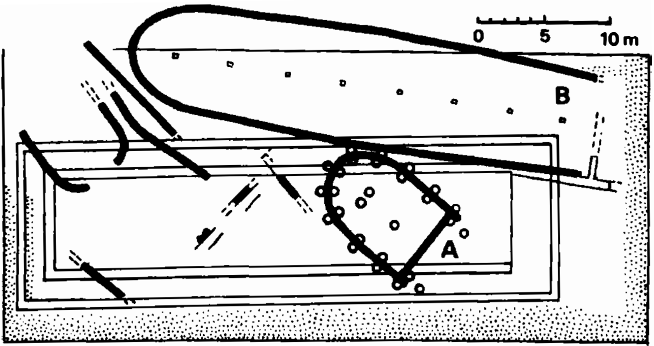
Geometrik sanatın mimarisi hiç parlak değildir. Kuşkusuz ki insanlar evler inşa etmişlerdir. Kazılar örneğin Andros Adası'ndaki Zagora'da sekizinci yüzyıldaki bir yerleşimin tüm mahallelerini ortaya çıkarmıştır. Ama bunlar sanat tarihini pek ilgilendirmeyen mütevazı yapılardır. O dönemde hiç saray yoktur; bazı siteler tahkimatlı olsa bile görkemli surlar yoktur. Belli bir yoğunluktaki tek yapı türü tanrılara adanmış olanlardır, ama bunlar da orta boydadır, çünkü Yunan tapınağı çok sayıda inananı içine alacak bir

tür katedral hiçbir zaman olmamıştır, basit bir şapeldir, yalnızca ibadet heykelini barındırmaya yönelik bir *naos* ya da *cella*'dır; dinsel törenler açık havada, ibadetin temel öğesi olan kurban sunağının etrafında gerçekleştirilir. Bu koşullarda, tanrının konutu olan tapınak mimari biçimini insanların evinden alacaktır, ama çok kısa süre içinde çok daha görkemli olur; buradan doğacak olan kutsal mimariyle dindışı mimari arasındaki fark uzun süre önemini koruyacaktır. Onuncu ve dokuzuncu yüzyıl evlerinin planı ya apsidiyaldir ya da dikdörtgendir; ana salon genellikle yan duvarların dışa çıkıntı yapan ön uçları arasında –ante– fasad olarak yerleştirilmiş iki sütunlu *in antis* bir sundurmanın ardından gelir. Bu, Mikenai megaronunun biçimsel olarak varlığını sürdürmesidir. Aynı zamanda, apsidiyal planın dikdörtgen planla rekabet ettiği bir deneme evresinden sonra, Yunan tapınağı planının olası kökeni de budur. Tapınak büyüdüğünde, eksene bir dizi sütun dahil etmek gerekir ki bunlar ortalarında yapı kafesinin ahşap putrellerini destekleyebilsinler. Bu putrellerin uçları ya binanın yan duvarlarına dayanır ya da sütunlu iç avlunun ahşap sütunlarına dayanır. Kuşkusuz ki bunlar öncelikle duvarların etrafında bir koruma sundurmasını desteklemeye yönelik olup, bu duvarlar da taş kaide üzerinde pişmemiş tuğladan inşa edilmişlerdir. Pişmiş topraktan daha küçük modellerin kanıtladığı gibi, çatı çifte eğimlidir. Bu ilkel Yunan mimarisinde ahşap ve tuğla temel önemdedir; bunlar yerlerini taşa çok daha ilerde, yavaş yavaş bırakacaklardır.

Günümüzde, dokuzuncu yüzyıla ait bir düzine kadar ibadet yeri ve sekizinci yüzyıla ait yaklaşık yetmiş kadar

mabet saptanmış olup bunların yaklaşık yarısında bir tapınak vardı. Ama bunların kalıntıları çoğu zaman önemsizdir, öyle ki geometrik dönem tapınaklarından yalnızca iki örnekten söz edilmektedir. Etolia'daki Thermos'ta sekizinci yüzyılda dikdörtgen bir yapı inşa edilmiştir ("megaron B" denir). Üç bölümlü, boyu eninden fazla (21,40 x 7,30 m) bu yapının üç tarafı sütun sıralarıyla çevrilidir ve bunlar anıtın arkasındaki apsidi oluşturur; ahşaptan 18 dayanak döşeme taşları üzerinde yükselmektedir. Samos'ta, 800'e doğru, bir Hera *xoanon*'unu (mucizevi bir heykel) barındırmak için çok büyük olması istenen bir yapı inşa edilmiştir: 100 ayak uzunluğunda (Samos'ta 32,86 m; çünkü birim uzunlukları bir siteden diğerine değişiyordu) ve 20 ayak genişlikte (6,57 m.). Bu, hiç kuşkusuz ki, Yunan dünyasının ilk *hekatompedon*'u (100 ayak boyundaki anıt) oldu; ana eksendeki ahşaptan sütun dizisine bir süre sonra aynı malzemeden içavlu sütunları eklenir. Bunlar fasatta 7 ve uzun kenarlarda 17 dayanaklıdır.

Thermos ile Samos arasında, yarı yolda, Euboea [Eğriboz] Adası'nda geometrik döneme ait ibadet mimarisinin önemli iki yeni örneği bulunmuştur. Eretria'da, Apollon Daphnephoros'a (Defne Dallı Apollon) adanmış bir sonraki döneme özgü büyük tapınağın altında apsidiyal iki yapının kalıntıları bulunmuştur. Bunlardan en eskisi (± 800) mütevazı boyutlarda (10,50 x 7 m, yani 30 x 20 ayak) olup, defne dallarından ve ahşap direkli mitik Apollon kulübesinin bir kopyası olmalıdır (Şekil 7, A). İkinci anıt (± 775-750) eksensel sütunlu bir *hekatompedon*'du; genişliği (± 8 m.) uzunluğunun yaklaşık beşte biridir (Şekil 7, B). Lefkandi'de 1981 yılında onuncu yüzyılın birinci yarısına



Şekil 7: Eretria'daki Apollon mabedi.
Geometrik dönem tapınakları.

ait bir ölümlü tapınağının [heroon] kalıntıları bulunmuştur. Bunun boyutları ± 45 x 10 m.'ye erişiyordu! Burada da eksensel bir dizi sütun vardır ve yapı iskeletini desteklemek için pişmemiş tuğladan duvarların üzerine ahşaptan dikdörtgen direkler geçirilmiştir.

Mimari alanda geometrik dönem onuncu ve dokuzuncu yüzyıllarda başlayan bir rönesansa tanıklık eder. Bazı biçimler o dönemde yaratılmış olup, Yunan mimarisinin bazı temel ilkeleri de o dönemde yerleşmiştir: tapınakların dikdörtgen planı, oran ölçüsüne dayalı boyut kaygısı ile anıtın farklı kısımları arasındaki basit ilişki kaygısı, sütun dizilerinden hoşlanma ve güzellik ile yararın, dekoratif amaç ile işlevselliğin olası en iyi birleşimini bulma arzusu.

III. Bölüm

ARKAİK SANAT
(MÖ 700-480)

Sekizinci yüzyıl sonunda ve özellikle yedinci yüzyılda, oldukça refah içinde olan ama kendi küçük toprakları içinde sıkışmış kalmış Yunan siteleri (örneğin Korinthos, Megara, Khalkis, Milet, Foça) tarafından Akdeniz havzasının çeşitli noktalarında çok sayıda koloni kuruldu. Bu genişleme, yolculukları ve karşılıklı ilişkileri teşvik etti; özellikle de Yunan dünyasının Doğu etkilerine daha fazla açılmasına yol açtı; sanatsal alanda, yakın dönem geometrik sanatını zaten etkilemiş olan bu etkiler hızla genişleyecektir, öyle ki yedinci yüzyıl genellikle Doğulaştırıcı Yüzyıl adı altında Yunan sanatının özel bir dönemi olarak kabul edilmiştir. Aslında Doğulaştırıcı akım kesin bir kronolojik çerçeveye kapalı kalamaz, çünkü farklı sanat biçimlerini aynı şekilde ve aynı dönemde etkilemez. Keza, yedinci yüzyıl sanatında bir *yukarı arkaizmin* tezahürünü, ardından 600-525 yıllarının *olgun arkaizmini* ve 525-480 yıllarının *yakın dönem arkaizmini* kuşkusuz ki görebiliriz, oysa altıncı

yüzyıl genellikle bir önceki yüzyılın uzantısından, gelişmesinden başka bir şey değildir.

I. – Resim ve boyalı seramik

Buluntuların bolluğundan yola çıkarak, arkaik sanatın zenginliğini ve çeşitliliğini bize en iyi gösteren şey öncelikle boyalı seramiktir ve biz de bundan yola çıkarak büyük resim hakkında bir fikir edinebiliriz. Bununla birlikte altıncı yüzyıl öncesinin boyalı vazolarının neredeyse hiçbirinin adını bilmezken, eski yazarların tanıklıkları sayesinde büyük resmin ustalarının birçoğunun adını sayabiliriz. Çünkü yedinci yüzyıldan itibaren, korunan eserlerle sanata doğrudan yaklaşım, kitabi bilgimizle de iki misli artmıştır. Antikçağ yazarlarının karanlık zanaatkârlar olarak kabul ettiği vazo ressamlarından hiç söz etmeyen bu dolaylı bilgi kaynağı, Plinius'a göre arkaik dönemde ortaya çıkan –daha doğrusu yeniden ortaya çıkan– *büyük resim* için sahip olduğumuz neredeyse tek kaynaktır.

1. VII. yüzyıl ve 600-525 yılları. – Çizgili resmi (Mısır resminin etkisiyle mi?) icat ettikleri varsayılan Mısırlı Philokles'in (Mısırlı bir Yunan) ve Sikyonlu Kraton'un, İyonyalı Bularkhos'un ve Samoslu Saurias'ın, Aregon'un, Aridikes'in, Kleanthes'in ve (Plinius'a göre renk kullanımını getirmiş olan) Korinthoslu Ekphantos'un meslek yaşamları kuşkusuz ki yedinci yüzyıla yerleştirilebilir. İyonyalı ve Peloponnesoslu bu "ilkeller" ya güncel konuları işliyorlardı (örneğin savaşlar), ya da özellikle destan veya

mitolojiden esinlenmiş temaları (işte, bir *Theologia* yazarı olan Hesiodos'un yüzyılına geldik!). Onların stili özellikle Thermos tapınağının boyalı metoplarınınkine benzemektedir. Bu metoplarda, 630 yılına doğru, kontur çizgileriyle ve çağdaşı vazoların üzerinde olduğundan biraz daha fazla renkle ama aynı tavrı benimseyerek (iri ve yuvarlak göz, özelikle Mısır tarzında, profilden görünen bir başın üzerinde önden görünüyormuş gibi gösterilmiştir) efsanevi kişiler (örneğin Perseus) resmedilir.

Altıncı yüzyıl için Korinthoslu İphion'un, Samoslu Kalliphon'un, –"resminde erkekleri kadınlardan ilk kez ayıran ve her tür duruşu taklit etmeye cesaret etmiş olan" (Plinius, *Doğal Tarih*, XXXV, 56)– Atinalı Eumares'in ve "uzuvların eklemlerini ayırt etmiş, damarları çıkartmış ve giysilerin kıvrım ve plilerini göstermiş" (Plinius, *a.g.e.*) olan Kleonai'nin adlarını bilmekteyiz.

Yunan sanatının ideali bundan böyle *mimesis* olur, yani gerçeğin taklidi ve bunu mümkün olduğunca sadık bir şekilde ifade etme kaygısı. Geometrik sanatınkinden kökten farklı olsa da perspektif çok yönelimlidir: bundan böyle canlı varlıklar, özellikle insan öne çıkartılacak, çevre geri planda kalacaktır. Arkaik, hatta klasik Yunan sanatında manzaranın neredeyse hiç olmaması buradan kaynaklanır.

Orta arkaizmin büyük resmini somut olarak değerlendirebilmek için, Sikyon yakınlarındaki Pitsa Nemfaları mağarasında bulunmuş altıncı yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenen dört adak levhasına şu an sahibiz. Korinthoslu olan ressam bir kurban törenini resmetmiştir. Kişiler oldukça katı bir şekilde yan yana konularak dondurulmuştur ve kontur çizgileriyle, alan derinliği olmadan düzleş-

tirilmiştir; yalnızca renklerin (kahverengi, kırmızı, yeşil, mavi) canlılığı dönemin en iyi vazolarının figürlü dekorundan belirgin biçimde ayrılır.

Boyalı seramik alanında geometrik dönem atölyeleri yedinci yüzyılda varlığını sürdürür ve kişileri sağlamlaşır. Bu durumda, tuhaf bir şekilde, proto-Attika, proto-Argos ya da proto-Korinthos stillerinden (proto = birinci, ilk) söz edilir, sanki daha önce hiçbir şey yokmuş gibi! Şunu da belirtmek gerekir ki, *Attika* üretimi zenginliğini korur ve 700 yılından itibaren Doğulaştırıcı stilin bazı tipik yenilikleri fark edilir: Kontur çizgili desen, siyah siluetle birlikte görülür, bu şekilde ayrılmış uzamlara genellikle beyaz ya da aşıboya bir slip geçirilir ve bu da onları değerli kılar; siyahla işlenmiş bölümler, anatominin ya da giysinin ayrıntılarını belirten çiziklerle yavaş yavaş zenginleşir. Dekor konuları evrim geçirir: Çizgisel motifler çiçek ya da bitki kökenli motiflerin (gülbezekler, gül biçimli çiçekler, örgü bezemeler, burgular, stilize bitkiler) rekabetine maruz kalır ve bu motifler kısa sürede zafer kazanır; fantastik hayvanlar (sfenks, kartal başlı aslan, kanatlı at) gerçek hayvanlarla yan yanadır; destan ya da mitolojiden esinlenen konular giderek çoğalır.

Proto-Attika stilinin gelişimi üç evreden geçer: Attika'daki bir yerden adını alan "Analatos ressamı" denen yenilikçi bir sanatçıyla birlikte, *eski proto-Attika* (± 700-675); (Eleusis'teki bir amforanın üzerindeki Kiklop Polypheme'nin kör edilme sahnesinde olduğu gibi) siyah siluetleri ve kontur çizgileri birbirine karıştıran "black and white" denen stille nitelenen *orta proto-Attika* (± 675-630); *yakın dönem* (± 630-600) *proto-Attika* açık renk zemin üzerindeki siyah siluetlere geri döner, ama ayrıntıların

resmediliş tarzında kırmızı ve beyaz fırça çalmaların ve çiziklerin genelleştiği görülür: Bu, proto-Korinthos ressamların benimsemiş olduğu *siyah figür* tekniğidir; (küçük bir Attika yerleşiminden adını alan) Vari stili hayvan dizileriyle birlikte Korinthos'tan çok şey borç alır; en yetenekli sanatçı olan Nessos ressamı, adını, Herakles'i cesur santoru öldürürken gösteren eserlerine borçludur (vazo ressamlarının oldukça uzun süredir korudukları bir geleneğe göre kişilerin adları yanlarında tek tek yazılıdır).

Altıncı yüzyılın birinci yarısında, siyah figürlü Attika stili genellikle Doğulaştırıcı kalır; ayrıca, Korinthos etkisiyle, süslemenin hakim olduğu ve hayvan dizilerinin bulunduğu yerlerde de süsleme görülür. Desen katı ve gelenekseldir. İnsan figürlerine ayrıcalık tanıma yönündeki bir eğilim iki büyük ressamda başlar (eserlerini ilk imzalayanlar onlardır): Sophilos birçok hayvan resmeder, bunun yanında mitolojik sahneler de resmeder [örneğin British Museum'daki bir *dinos* (bir tür kazan) üzerinde Thetis ile Pelea'nın düğünü]; Klitias ise Floransa'daki ünlü "François vazosu"nun dekoratörüdür. Bezeme kıvrımlı bu çift saplı vazo oldukça küçük olmasına rağmen (0,66 m. yüksekliğinde) üzerinde 270 insan ve hayvan figürü bulunur, 121 yazıtın eşlik ettiği 6 ayrı kategoriye bölünmüştür: 570'e doğru gerçek bir resimli mitolojik kutsal kitap! Anlatımcı tarzın doruğu.

Yüzyılın ortasında Nearkhos, ilk kez, bir yüzün üzerinde duyguları ifade etmeyi dener; Lydos derin dramatik değeri olan tablolar yaratabilmek için sade bir stil kullanır. Altıncı yüzyılın üçüncü çeyreğinin siyah Attika figürü bu yönde evrim geçirir. Özellikle de Exekias dengeli kompozisyonun, dramatik yoğunlaşmanın ve ölçülü dinamizmin usta-

sıdır: Akhilleus ile Penthesilea'nın kavgasını, Akhilleus ile Ajax arasındaki ateşli bir zar atışmasını, hatta Ajax'ın tek başına intiharını bu şekilde resmetmiştir. Başka sanatçılar, örneğin "Amasis ressamı" daha neşeli bir esine sahiptir, Diyonizyaktır, kimi zaman gündelik yaşam sahnelerini kullanır (düğün kortejleri, dokuma tezgâhının önündeki kadınlar); titiz "küçük ustalar" tarafından dekore edilen zarif biçimli çok sayıda kupa üzerinde görüldüğü gibi stil minyatüristtir; tehlike ise, Attika seramiğinin büyük uzmanı J.D. Beazley'in doğru adlandırmasıyla "yapmacık ressam" dediği bu ressamda olduğu gibi, üslupçu tutumdur. Yukarı ve orta arkaizm boyunca Atina'daki üretime rakip merkez Korinthos'tur. Yedinci yüzyılda, küçük parfüm vazolarıyla çok yaygınlaşan *proto-Korinthos* stili (ariballar, alabstrlar) iki büyük eğilim gösterir: Biri, alt-geometriktir ve 620'ye kadar saf bir doğrusal süslemeyi tekrarlar; diğeri, ± 690-670'de siyah figürler tekniğini icat eder: çok ince dekor dizi dizi hayvanlardan ya da köşeli el kol hareketleri yapan insanların bulunduğu anlatımcı sahnelerden oluşmuştur, doldurma olarak süslemeler –özellikle gülbezekler– de eşlik eder. 650-630'a doğru kompozisyon kimi zaman figürlerin derinlemesine art arda sıralanması, "Chigi olpe"si (Roma, Villa Giulia) üzerinde olduğu gibi, ustalıklı bir çizik ve renk ressamı tarafından savaş konularıyla titizlikle dekore edilmiştir (olpe, şişkin ağızlı bir testidir).

Hâlâ çok özenli olan bir *geçiş* stilinden (± 630-610) sonra kelimenin gerçek anlamıyla *Korinthos* stili gelir ve bir *Geç Dönem Korinthos* (± 610-590), *Orta Dönem Korinthos* (± 590-570) ve *Yakın Dönem Korinthos* (± 570-540) ayırt edilir. Evrim, tedrici bir dekadans yönünde olur.

En azından, giderek daha üstünkörü yapılan hayvan ya da şahıs dizileriyle hâlâ dekore edilen küçük vazolar için bu söylenebilir. Geç Dönem Korinthos'un sonuna doğru büyük vazolar ortaya çıkar, özellikle küçük sütunlu vazolar (krater) görülür. Bunlarda desenler özenli olup, konular da çeşitlidir: savaşlar, şölenler, danslar, mitolojik sahneler. Yakın Dönem Korinthos'ta bu vazolardan bazıları portakal sarısına çalan kırmızıda bir örtüyle makyajlanır, sanki Attika'nın kil rengini taklit etmek ister gibidir, ama Korinthos'unki doğal olarak beyazımsıdır! Atina'nın rekabetine direnme yönündeki son teşebbüs bu mudur? Boşuna: Korinthos boyalı seramiği 530'a doğru yok olur.

Arkaik dönemde boyalı vazoların üretildiği birçok başka merkezin ortaya çıktığı görülür. *Kikladlar* yedinci yüzyılda özgün atölyelere sahipti ancak bunların yerleri henüz kesin olarak bilinmemektedir. Doğulaştırıcı bir "naksiyen" (± 680-650), ardından da "paryen" (± 660-640) stil görülür. Bir de "melyen" stil vardır (kuşkusuz ki aslında paryendir). Bu stilde, hayvanların, çiçek ya da bitki motiflerinin yanında, mitolojik esinli figürlerin olduğu güzel sahneler görülür: Bir Thasos tabağı üzerinde Bellerofon'un Khimera'ya karşı savaşı (± 660); Atina Ulusal Müzesi'ndeki iki büyük krater üzerinde Apollon'un arabasıyla gelişi (± 640) ve Herakles'in yola çıkışı (± 610); Paros'ta yakın dönemde bulunan bir vazonun üzerinde Paris'in yargılanması. Bu desen kısmen kontur çizgilidir, kısmen siyahtır, üzerine canlı renkler çalınmıştır. Bu eserler Doğulaştırıcı bir Euboia ve Thasos stiline yakındır.

Doğu Yunan'da üretim ancak 650'den sonra önem taşır. En parlak atölye şu ana dek *Rodos'a özgü* olarak ka-

bul edilendir, ama aslında Anadolu sahilinde ve özellikle Milet'tedir. Başlangıçta çok titiz olan, sonraları üstünkörü çalışan ressamlar, hayvan dizilerini, çizgili deseni, çiziksiz siyah siluetle ve renk çalmalarla birleştiren bir stilde sonsuzca tekrarlarlar; en sık resmedilen hayvan nedeniyle "yaban keçisi stili" diye adlandırılır (± 640-580). En değerli biçimler oinokhoe* (ağzı üç parçalı testi) ve tabaktır. Burada dekoratif zevk anlatımcı zevke baskın çıkmıştır. Güzel bir örnek: "oinokhoe Levi"dir (Louvre, yaklaşık 640).

Bu Doğu Yunanistan atölyelerinin üretimi altıncı yüzyılda devam eder. Rodos'tan (adını adadaki bir yerleşimden alan) Fikellura denen vazolar gelir ki bunlar dejenere bir Doğulaştırıcı stili sürdürürler (± 580-520). *Khios*'ta [Sakız Adası] imal edilen kadehler göz alıcı beyazlıktadır. Bunun nedeni kireç sütüyle sıvanmış olmasıdır ve bu beyazlık mütevazı dekoru (aslan, kuş) belirgin kılar. *Klazomenes* vazo ressamlarının tekniğine göre pişmiş topraktan lahitlerin dekorasyonunda uzmanlaştı. 550'ye doğru muhtemelen Samos'ta imal edilmiş siyah figürlü bir *İyonya* seramiği gelişti; bu seramiklerde değişik görünümlü kişiler kimi zaman zengin bir bitki örtüsünün ortasında hareket ederler. Örneğin Louvre'da bulunan ve kuşları yuvasından çıkartan adamın olduğu kupa bunlardandır. Bu İyonya seramiğine, muhtemelen Etruria bölgesinde, Pers tehdidinden kaçarak buraya göç etmiş olan bir Küçük Asya atölyesinin üyeleri tarafından yaratılmış olan *Caere*

* Krater'den şarap almak için kullanılan, tek kulplu, düz ya da yonca ağızlı antik kaplara verilen addır (ç.n.).

hydria'sı denen dizi yakındır; üzerine canlı renkler atılmış siyah figürlü bu vazolar keskin bir hareket duyusuna ve genellikle mitolojiden esinlenen sahnelerin işlenişinde nükteli bir saflığa tanıklık ederler (± 530-500). *Halkis tarzı* denen vazolar, kuşkusuz, Büyük Yunanistan'ın Halkis kolonileri olan Rhegion ve Zanklos bölgelerinde boyanmıştır ve çiçekli öğelerin bol bulunduğu kaliteli siyah figürlerin yer aldığı süslemeleri vardır (± 550-510).

Kiklad atölyelerinde altıncı yüzyılda artık boyalı seramik üretilmez. Argos ya da Girit'tekilerde de üretilmez. Yine de buralar yedinci yüzyılda, biri güzel bir *proto-Argos* stil, diğeri o dönemde Güney İtalya'da ya da Sicilya'da, örneğin Megara Hyblaea'da rastlanan çokrenkli bir stil görülür.

Üretimin bütün Arkaik Dönem boyunca Doğulaştırıcı bir stille, ardından siyah figürlerle sürdüğü ikincil atölyeler arasında, Korinthos ve Atina'dan az çok etkilenmiş olan *Boeotia*, *Euboia* ve *Thasos*'takileri saymak gerekir. *Lakonia*'daki atölyeye gelince altıncı yüzyılın ortasına doğru yok olmadan önce parlak bir dönem geçirmişlerdir; en ilginç parçalar kupalardır. Bu atölyelerin derin vazoları genellikle orijinal ve gözalıcı siyah figürlü bir dekorla süslüdür (örneğin, Kyrene Kralı Arkesilas'ın gözünün altındaki bir tartımlık silphium: Paris kupası, Ulusal Kütüphane, Eski Yunan ve Roma paraları bölümü).

2. Yakın dönem arkaizmi (525-480). – Bu kısa zaman aralığında boyalı seramik, üstünlükleri 525 yılına doğru teknik bir devrimle açıklanan Atinalıların neredeyse tekelinde olacaktır: Attika siyah figürü doruğa ulaşmış-

tır. Altıncı yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük başarı kazanmış olan gereksiz yere uzatılmış, epik, anlatımcı bir stilden, Exekias'la birlikte, trajedinin ilk dönemleriyle ilişkili, sade, yoğunlaşmış, dramatik bir stile geçmiştir. Aynı tekniği kullanan ustalarından daha iyisini genellikle yapamayan özgünlük kaygısındaki genç ressamlar yeni çözümler deniyorlardı: slip tekniği sayesinde elde edilmiş beyaz zemin üzerinde siyah figürler, siyah zemin üzerinde beyaz figürler ve daha önce elde edilmiş çözümün tersine çevrilmesiyle siyah zemin üzerinde doğal kil rengi içinde portakal rengi figürler. Örneğin "Andokides ressamı" denen anonim bir sanatçı sayesinde *kırmızı figürler* denen teknik doğmuş ve ani bir başarı kazanmıştır.

Birçok vazo yine de hâlâ siyah figürlerle süslenmektedir. Bu durum beşinci yüzyıl ortasına dek sürecektir. Ama bunlar daha çok vasat parçalardır, altıncı yüzyıl sonuna doğru dolgu motiflerinin (gözler, yapraklı dallar) yeniden ortaya çıkışıyla görülen aşırı süslemeleriyle kimilerini yanıltırlarken, kimilerini ise sadelikleri ve üstünkörü nitelikleriyle yanıltırlar. Yalnızca Panathena yarışlarının galiplerinin ödül olarak aldıkları Panathena amforaları, yüzyıllar boyunca sadık dinsel tutuculuk nedeniyle kaliteli bir siyah figür olarak kalacaktır. Amforanın yüzlerinden birinde daima oyunların koruyucu tanrıçası Athena görülürken, diğer yüzde sportif bir müsabaka görülür ve bu durum, büyük bir değişim geçirmeden, en azından aşağı Helenistik döneme dek sürer.

Yaklaşık 525 yılından itibaren en iyi ressamlar kırmızı figür macerasına atılırlar. Başlangıçta atölyeler doğallığında "çift dilli"dir: Birçok vazonun bir yüzü siyah figürlerle,

öteki yüzü kırmızı figürlerle, ya aynı sanatçı tarafından ya da iki farklı elden dekore edilmiştir. Andokides, Psiax ya da Paseas ressamının el yordamı ilk çalışmalarının ardından, kırmızı figürün öncü grubu, ± 515'te, yeteneklerinden gurur duyan büyük sanatçılara sahip olmuştur. Bunların aşağı yukarı hepsi adlarını imzalarıyla bırakmıştır: Oltos, Epiktetos, Euphronios, Euthymides, Phintias, Smikros, Sosias. Yeni tekniğin avantajları çok sayıdadır: Ayrıntıları uçla değil fırçayla belirterek artık oyma ressamlığı değil gerçek bir desinatörlük çalışması yapma imkânı; rötuş yapma imkânı, dolayısıyla çizgilerin kalınlığını değiştirerek daha rafineleşme imkânı; az çok sulandırılan cilanın pişme sırasında az ya da çok siyahlaşmasına bağlı olarak kahverengi ve siyah dizisi içerisinde belli ölçülerde serbest bir renk oyunu. Grafik nitelik hızla yetkinleşir. Örneğin Epiktetos net ve esnek bir çizgi, uyumlu bir yerleştirme elde eder, bütünü zedelemeyen bir ayrıntı duyusu vardır. Çünkü tehlike, aşırı bir minyatürist incelikte, ayrıntıyı hissedilir gerçekliğin ötesinde kılma arzusunda yatmaktadır. Bu eğilim özellikle Euphronios'ta nettir. Özellikle erkek anatomisini neredeyse bilimsel bir kesinlikle ifade etmekte ustadır, hatta normalde görünmeyen iç kasları belirtmeye kadar varır. Bu ayrıntı gerçekçiliğinin öncüleri bazı geleneklere (örneğin profilden bir yüzde cepheden bakan göz) sadık kalsalar da, çağdaşları olan bazı rölyef heykeltıraşları gibi bedenlerin hareketini ve gerilimini ortaya serme çabasına da girişirler.

Ciddi nitelikli bu *stilin* ikinci kuşak sanatçıları (seramik uzmanları ± 525 ve 470 arasına yerleştirirlerken, heykel uzmanları ise ciddi stili ± 490-450 arasına tarihler), Duris, Makron, Onesimos gibi ressamlarla ya da Kleophrades,

Berlin, Brygos ressamları diye bilinenlerle birlikte, daha büyük bir gerçekçilik yönünde öncülerin başlattığı araştırmaları sürdürürler. 500-470 arasında bu ustalar yetenekli desinatörlerdir; kişilerin duruşlarını yumuşatırlar ve siyah figürden miras alınan renk çalmaları reddederken, özellikle saçların resmedilişinde kahverenginin nüansları üzerinde oynarlar. İşlenen temalara gelince, altıncı yüzyıl sonuyla aynıdır: mitolojik sahneler (örneğin Herakles ile Thesea'nın başarıları) destanın (örneğin İlioupersis) esinlediği sahnelerle ve özellikle tür sahneleriyle birlikte görülür: silahlı dövüş, danslar, şölenler, erotik oyunlar, sportif idmanlar; insan yüzü her yerde mevcuttur; hayvanlara ise, at ve köpek hariç, giderek ender rastlanır.

Çağdaş büyük resmi değerlendirmek için, yakın dönemde bazı "freskolar"a sahip olduk. Bunlar, 1968 yılında Likya'daki Kızılbel ve Karaburun'da keşfedilen oda biçimli iki mezarın duvarlarını süslemekteydi. Kızılbel'deki mezar (2 x 2,45 x 2,30 m.) içerden üst üste konmuş frizlerle kaplıdır. Bunların en iyi korunanları mitolojik bir sahneyi canlandırmaktadır (Perseus tarafından Gorgon Medusa'nın başının uçurulması). Diğerlerinde tür sahneleri vardır: av, törenler, gemicilik, savaş arabalarının yola çıkışı (± 525). Karaburun'daki (2,61 x 3 x 2,46) ise bir şölen sahnesini, kavgalar ve bir cenaze alayını göstermektedir (± 500). Her ikisinde de sanatçılar, bölgenin periferik niteliğine rağmen muhtemelen Yunandırlar, çizgili desen ile siyah bir çizgiyle çerçevelenmiş kahverengi düzlükler iç içedir. Basit ama canlı renkleri yan yana kullanırlar: mavi, kırmızı ve siyah Kızılbel'de; Karaburun'da ise, ilaveten, lâl rengi, yeşil ve beyaz. Kızılbel'de desen daha esnektir, daha İyonyalı ve

daha canlıdır; Karaburun'da daha kesindir, ayrıntılar daha titizdir, daha donmuştur; kusursuz ama biraz soğuk bir çalışmadır ve kırmızı figürün öncülerini hatırlatır.

II. – Heykel

Boyalı seramik gibi, arkaik Yunan plastik sanatı da insan figürünü giderek daha gelişkin temsil etme yönündedir. Yavaş yavaş bütün heykeltıraşlar bu *mimesis*'i, idealleri olmuş bu doğa taklidini denerler. Pişmiş topraktan, bronz, fildişi, ahşap ya da değerli madenden küçük plastiğin yanında, ± 650'de rondbostan büyük bir heykelcilik ortaya çıkar. Bunun tercih edilen malzemesi, Kiklad *putları* zamanında olduğu gibi, Yunan'da çok bol olan mermer olacaktır. Büyük heykelciliğin bu doğumu, kuralları başlangıçta benimsenmiş olan Mısır etkisine bağlıdır. Ama çok kısa süre içerisinde Yunan sanatçılar önceden saptanmış şemaların kabuğunu kırarak kendi yaratıcı yeteneklerini serbest bırakırlar ve altıncı yüzyıldaki bu gelişme sırasında cenaze ya da adakla ilgili rölyef sanatı da gelişir. Eserlerin genellikle dinsel bir yönelimi vardır ve heykellerin çoğu mabetlerde bulunur. Kimileri, müminlerin sofuluğuna hitap ederken anıtları da güzelleştirir, kimileri ise bu sofuluğu adak biçiminde ifade eder; cenazeyle ilgili olan bazıları ise mezarların üzerinde yükseliyordu. Gelişen atölye sayısı sitelerin artışına denk düşer. Yedinci yüzyıldaki Dedalik denen stilin nispi tektipliğinin ardından, birçok akım olgun arkaizmin içinden geçtikten sonra, beşinci yüzyılın birinci yarısında çoklu birime dönülür.

1. Yedinci yüzyıl: Doğulaştırıcı ve Dedalik stiller. – 750-700 yıllarının en güzel heykelleri Doğu Akdeniz modellerinden yola çıkan özgün yaratılardı. Yedinci yüzyıl başı Yunanistan'ı, ticari ilişkilerin atılımına bakılırsa, Doğu nesnelerinin akınına uğrar. Özellikle de (Doğu Anadolu'dan) Urartu ve Kuzey Suriye tunçları gelir. İnsan başından yapılmış kuplu büyük kazanlar (özellikle denizkızları) ya da kartal başlı aslanların protomeleri (yani önbölümler) özellikle mabetlerde yaygınlaşır. Yunan tunççular bunları hemen taklit ederler ve bu figürlü kulpları benimserler. Önce çekiçle vurarak, sonra kalıp çıkartarak bunları yaparlar, ama daha sağlam yapılı bir hacim ve daha canlı, daha uyanık ve dışadönük vurgular verirler. Bu, heykeldeki Doğulaştırıcı stilin örneklerinden biridir: Egzotik bir konunun (denizkızları, kartal başlı aslanlar) benimsenmesi, ama yerel değişikliklerle birlikte Yunan zevkine biçimsel olarak uyum sağlama.

Minör plastik sanatlar yedinci yüzyılda gelişmeye devam ediyorlar. Örneğin, Doğulaştırıcı Rodos *mücevherciliği* son derece incelikli ve zengindir. Süsleme kaygısı yay plakalı iri tokalara ve *tunçtan* nesnelere, özellikle adak zırhları parçalarına (miğferler, zırhlar, göğüs ve mide levhaları – *mitrae*), kalkan kolçaklarına uzanır; dekor ya kazınmıştır ya da boya çalınarak işlenmiş hafif rölyef şeklindedir. Genellikle bu iki teknik birliktedir. Temalar çoğunlukla mitolojiktir (örneğin Olympia kolçakları).

Girit'te, Boeotia'da ve Kikladlarda imal edilmiş *pişmiş topraktan büyük vazolar* üzerinde çizik ve rölyefler bulunur. Bunlar arasında, Troya Savaşı'ndan (ve ünlü attan) esinlenen sahnelerle süslü bir Mikonos amforası bulunur. *Fil-*

dişi, nefis heykelciklerin yanısıra özellikle Peloponnesos'ta yaygın mühürler de imal etmeye yarar. Kikladlar taştan mühürler üretirler. Bunların biçimleri muhtemelen Minoa döneminden esinlenmiştir; kazınmış motifler ise Doğulaştırıcıdır.

Dedalik denen stil de Doğu etkisindedir; bu kez, Kuzey Suriye kalıplarıyla şekillendirilmiş pişmiş topraktan figürinlerdir. *Dedalik* adı, paradoksal bir şekilde, heykelleri ilk canlandıran olarak görülen efsanevi heykeltıraş Dedalos'tan gelmedir. Öncelikle Girit'te yedinci yüzyılın ikinci çeyreğindeki pişmiş topraklarda yaygınlaşan bu stil, bedenin, özellikle de başın kesin olarak cepheden temsiliyle nitelenir. Duygusuz, üçgensi ya da yamuksu yüz omuzlara ya üst üste dikey örgüler biçiminde ya da bir tür "katlı peruk" oluşturmak için yatay yönde çizgili iki kompakt kütle halinde düşen yoğun saçlarla çevrilidir. Ön yüzü üzerinde hacmi bir miktar şişmiş beden, arkadan düzdür ve genellikle uzun bir kın-giysinin vurguladığı bir hareketsizlik içinde donmuştur. Bu, yüzyılın dörtte üçü boyunca, sekizinci yüzyıl sonu ile yedinci yüzyıl başındaki daha oynak, daha dışadönük eğilimlerin yola getirilmesidir. Hatta, renk (mavi, kırmızı, beyaz ve siyah) kullanımıyla ve çok sayıda ayrıntıyı vurgulamak için çizim kullanımıyla stil dekoratif olma iddiasında olsa da, yine de soğuk ve ağırdır.

Louvre'da bulunan ve (eski korunduğu yerlerden birinin adı dolayısıyla) "Auxerreli Hanım" denen kalkerden küçük heykel iyi bir örnektir. Prinias'taki A tapınağının kısmen daha geç dönem heykelleri gibi, yedinci yüzyılın üçüncü çeyreğindeki Girit eserlerinden biridir. Ama Dedalik stil fildişinden, değerli maden ve ahşaptan eserleri de

(rondbos ya da rölyef) etkilemiştir. Girit'ten başka, Yunan dünyasının büyük bir bölümüne, özellikle Peloponnesos'a uzanır. Yalnızca İyonya onun süssüz sadeliğinden kaçabilmiştir ve onunla birlikte de, son derece canlı ifadeli birçok küçük tunç heykel de (örneğin Samos'ta) varlığını sürdürmüştür.

Altıncı yüzyıla dek süren yerel uzantılar olsa da, Dedalik stil Yunan heykelinin geleceği olmayan bir yönelimini temsil eder. Doğu'dan, bu kez Mısır'dan bir başka şeyi ödünç alarak farklı bir yol izler. 650 yılına doğru sert taştan, mermerden ilk büyük heykeller görülür. Kırılabilir bir malzemeye geçiş Yunan heykeltıraşların önüne teknik sorunlar çıkarmış olmalıdır ve bu sorunları öncelikle –göründüğü kadarıyla– Mısırlılar tarzında çözmüşlerdir: Kesin bir şemaya uygun olarak yukardan aşağı ve sağdan sola bölünmüş bir tür çizelgeyle vücudun farklı bölümlerinin yerini mermer blok üzerinde önceden saptamışlardır. 640 yılına doğru Naksoslu Nikandros'un Delos'taki Artemision'a hediye ettiği (Şekil 8) doğal büyüklükteki bilinen ilk heykel çağdaş Mısır kurallarına uygundur. Tehlike, Yunan sanatçıların bu kısıtlayıcılıktan kurtulamamalarıdır. Ama yaratıcı özgürlük kısa sürede zafer kazanır: Ayakta duran heykellerin çoğu uzun süre boyunca sol ayağı öne atma şeklindeki Mısır alışkanlığını korusa da, yedinci yüzyılın sonunda benzer oranlarda iki tane bile heykel yoktur.

Yeni yetenekleri başlarını döndüren bazı heykeltıraşlar dev anıtlara girişirler: Naksos taş ocaklarında, 600 yılına doğru 5 metreden yükseğe erişecek heykel taslakları bulunmuştur! O dönemin birçok erkek heykeli 3 metreyi aşmaktadır. Ama bu devasalık zevki 580-570'in ötesinde

pek sürmez. Bu tarih, Naksosluların Delos'a adadıkları mermerden dev Apollon'un muhtemel tarihidir (bundan önce, kuşkusuz yaldızlı ahşaptan, Tektaios ve Angelion tarafından yontulmuştur) ya da parçaları yakın dönemde Samos'ta bulunmuş olan on arışlık (≈ 5,20 m.) bir *couros*'un tarihidir.

Yedinci yüzyılın sonuna doğru, yalnızca adlarını bildiğimiz –Egineli Smilis, Dipoinos ve (Girit'te) Gortyneli Scyllis ya da Naksoslu Byzes ve Euthykarkidas– heykeltıraşlar çağında, iki tür heykelcilik oluşur ve bütün altıncı yüzyıl boyunca gelişir: Ayakta duran çıplak erkek heykeli, *couros* ve örtülü kadın heykeli *core* – bu kelimeler Yunanca'da genç erkek ve genç kız anlamına gelir. Bu heykeller başlangıçta kesin olarak cepheden bir duruşla dikilirler, vücudun iki tarafı kesinlikle simetriktir. *Couros* geniş omuzludur, bel ve kalçalar dardır, ayaklar toprağın üzerinde düz durmaktadır, sol ayak hafifçe öndedir; anatomik ayrıntılar da eksik değildir: uzun örgü saçlar, çıkık gözler, eğik gövde, göbek deliği, cinsel organ, dizkapakları, ayak parmakları; ama bunlar gerçekçi olmaktan ziyade, örneğin Sounion (Şekil 8) ya da New York *couroi*'sindeki bağımsız motifler gibi süslemeli biçimde ele alınmışlardır. Bu ayrıntıları vurgulayan ressam, dekoratif değeri de arttırıyordu.

Yedinci yüzyıl sonunda oturan heykel tipi de benimsenir, kıvrımsız uzun bir giysiyle örtünmüştür. İlk karyatidler (dayanak olarak kullanılan kadın heykelleri) bu türdendir: Suriye ve Kıbrıs kaynaklı bir ifade tarzıyla, genellikle uzanmış aslanların üzerine eğilen karyatidler perirrhanterionları (kutsal su havuzları) desteklerler. Ana imalat merkezi

muhtemelen Lakonya'ydı. Taş rölyefler de özellikle tapınakların dekorasyon öğesi olarak ortaya çıkarlar (örneğin Prinias'ın süvarili frizi yakın dönem araştırmalara göre bu Girit tapınağının duvarlarının alt kısmında yer alıyordu).

2. Olgun ve yakın dönem arkaizmi (± 600-480). – Yedinci yüzyılda yaratılan yenilikler bir sonraki yüzyılda tam anlamıyla gelişir. İlk *couroi* ve *corai* (ya da *cores*) güçlü kuvvetli bir izlenim bırakıyordu ama katılık da vardı; ayrıntılar titiz çalışılmıştı, ama gerçekçi olmaktan çok dekoratifti. Yavaş yavaş heykeltıraşlar, tıpkı ressamlar gibi, daha orantılı insan biçimleri yaratacak şekilde bütün ve ayrıntılar arasında ahenk oluşturacaklardır; çünkü artık onları da en fazla ilgilendiren şey, ister bir faniyi temsil etsin ister insanbiçimli bir tanrıyı, insan figürüdür: genellikle de ideal figür, ama giderek daha anlatımcı; Doğulaştırıcı ve Dedalik stillerin kısıtlamalarından adım adım kurtulmuş bir tarz.

Değerli madenler artık yalnızca küçük plastik sanatlarda kullanılmamaktadır; ilk *kriselefantin heykeller* –ahşap bir temel direk üzerine kaplanmış altın ve fildişinden heykel–, Delphoi boğası (± 550?) gibi ahşap bir gövde üzerine çivilenmiş ve çekiçlenmiş, kısmen altın sarısı gümüş levhalardan yapılmış eserlerin yanında ortaya çıkar. İçi dolu dökme *küçük tunçlar* hâlâ çok sayıdadır ve kalitelidir; bunlar ya bağımsız figürinlerdir ya da başka tunç nesnelere eklenmişlerdir: ayna tutamakları, büyük vazoların kulp ya da dekorasyonları. Örneğin Châtillon-sur-Seine yakınlarındaki Vix'te bir Kelt hükümdarının mezarında vaktiyle bulunmuş olan krater buna örnektir (± 520). İçi

boş dökme *büyük tunçlar* kayıp mum tekniği denen yöntemle yapılırlar. Bu teknik muhtemelen 550 yılına doğru Samoslu Rhoikos ile Theodoros tarafından icat edilmiştir: kaynama durumundaki alaşım akıtılarak, kilden bir biçim üzerinde şekillendirilmiş ve kalıp yerine geçen, güç ergiyen topraktan bir tabakayla kaplanmış mumdan bir modelin üzerine geçirilir; bu kabuk çıkartıldığında metalin dış yüzünü soğutarak cilalamak gerekir, birkaç ayrıntı çizilmelidir, kimi öğeler eklenir ya da kakılır (örneğin taştan gözler dahil edilmelidir), sonunda ayrı ayrı dökülmüş olan heykelin farklı bölümleri eklenmelidir. Ama bu büyük tunçlar, sonraki dönemdekiler gibi, madeni ele geçiren insanların tamahkârlığı yüzünden ne yazık ki tamamen yok olmuştur. *Pişmiş topraktan figürinler* hâlâ çok zengin diziler oluşturmaktadır; *pişmiş topraktan büyük heykellerin* de mevcut olduğuna kalan parçalar tanıklık etmektedir.

Stil açısından bazı geleneklere hâlâ uyulmaktadır (örneğin elmacık kemiklerinin ve daima az çok çekik olan gözlerin çıkık karakteri), ama tavırlar esneklik kazanmıştır, hacimler şişmiştir, heykeli uzun süre felç eden cephesellik ilkesine uyulmasına rağmen model daha yumuşak bir hal alır; genellikle daha ilerici olan rölyefler basit profilden daha çeşitli temsillere geçmeye çalışırlar.

Bir gerçekçilik kaygısından söz edilebilir mi? Altıncı yüzyıl heykeltıraşları özellikle anatomik ayrıntıları gözlemlemeyi ve bunları aşırı bir kesinlikle vermeyi bilirler. Ama, gerçekliğin bütün yanlarıyla ilgilenmekten uzak durarak, bir güzelleştirme ve dekoratif bir değer anlamında, genellikle anlatımcı bir ifadede bunu ararlar: örneğin "çiçeklenmiş" saç ve sakal ya da ünlü arkaik gülümseme, ki bunun

genelleştirilmesi kuşkusuz ki özellikle yüzleri dönemin ölçütüne göre daha canlı ve daha güzel kılma arzusuna denk düşer. Henüz portre denemez; karikatür hiç değildir: sfenksler gibi canavarlar bile altıncı yüzyıl heykellerinde sevinç dolu ve ışıl ışıldır.

Dönemin eserlerinin çoğunu birbirine yakınlaştıran inkâr edilemez bir aile havasına rağmen yerel özellikler vurgulanır ve atölye kadar heykel okulu olmasa da, artık hem büyük hem de küçük plastikte, hem rondbosta hem rölyefte hissedilen özgül stiller net bir şekilde mevcuttur. Uzmanların bu eserlerdeki ana akımların ayırıcı nüanslarını olduğu kadar yakınlıkları da değerlendirmesi gerekir, ama biz burada birkaç örnek ele alarak, ana hatları kısaca belirtmekle yetineceğiz.

Basitleştirirsek, genellikle Doğu Yunanistan'da ve bazı Ege adalarında (Samos, Sakız, Paros, Thasos) çok güçlü olan bir İyonya akımı ile Peloponnesos, Batı Yunanistan ve Büyük Yunanistan'da egemen olan bir Dor akımı görülür. Atina bu iki akımın buluştuğu noktaya yerleştirilerek, dikkat çekici sentez dehası vurgulanır. Gerçek daha karmaşıktır: Bellibaşlı okulların –yalnızca Attika okulu değil– stilindeki zenginlik özgün öğelerle çeşitli eğilimlerden alınma öğelerin karışımından oluşmuştur. Bu durum altıncı yüzyıl boyunca belirgin gelişmelere yol açar. Özellikle ± 570 ve 530 arasında gelişen Küçük Asya okulları (Milet, Efes, Foça, Samos) biçimlerde esnekliği ve yuvarlaklığı öne çıkaran ortak bir stile sahiptir, hatta kimi zaman yumuşaklığa kadar varır (örneğin Louvre'da bulunan Dionysermos, 530-520'ye doğru); yüzler yuvarlak ve doludur, gözler çekiktir, dudaklar etlidir (örneğin Didim'deki

başlar böyledir, ± 530); giysi kıvrımlarındaki incelik, bir uzun giysinin eteğini kaldıran zarif jest Samos *corai*'sine hoş bir cazibe katar, örneğin Kheramyes'in 570-560'a doğru Hera'ya adamış olduğu heykeller bu türdendir (biri Louvre'da, öteki ise kısa bir süredir Samos'ta bulunmaktadır). Esneklik ve akışkanlık, önce Naksos'ta, ardından Paros'ta parlayan Kiklad tarzında bir arada görülür. Şu an mevcut *couroi* –örneğin Louvre'daki– "herhangi bir vurgu gücünün karıştırmayı başaramadığı melodili –neredeyse taze meyve kokulu denebilir– bir ifade" (A. Pasquier) sunar.

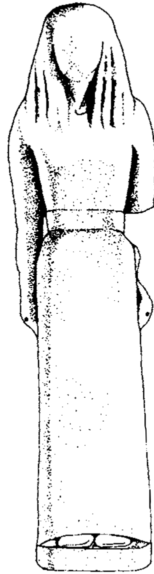
Özellikle küçük tunçlarıyla bilinen Peloponnesos (Sparta, Korinthos, Argos, Sikyon), daha kesin, daha kaslı bir "Dor" stiliyle nitelenir. Bunun da en güzel örneği, ± 580'de Delphoi'deki ik Argos heykelidir (kuşkusuz, Kleobis ve Biton'dansa, Dioskuros, Kastor ve Pollux; Şekil 8). Büyük tunçlar da vardı, özellikle altıncı yüzyılın sonuna doğru Sikyonlu Kanakhos'un yaptıkları bunlardandır. "Dor" stili özellikle pişmiş toprak ve mimari heykeller üreten Güney İtalya ve Sicilya kolonilerinde karşımıza çıkar.

Sonuçta, Attika stili, hâlâ kısmen renkli olan birçok Akropolis mermerinin gösterdiği gibi, biçim kabartısındaki kesinlik ile biçimlerin esnekliğini, ayrıntının zarafetini ve yapıların sağlamlığını karıştırır. Örneğin belki Phaidimos'un olan (± 560) Moskofor (ya da dana taşıyıcısı), veyahut biraz daha yakın tarihli "Rampin atlısı" ve peplostan gayet anlatımcı *core* de –540'a doğru– aynı ustaya atfedilir (Şekil 8). Attika'daki Merenda'dan (eski Myrrhinonte) bir mezarlık *couros* ve *core*'si gelir ki bunların ikisi de 1972 yılında birlikte bulunmuştur; yazılı bir

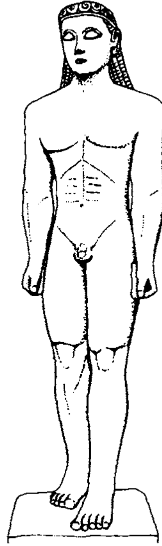
tabanda *core*'nin adı olan Phrasicleia ile heykeltıraşın adı olan Paroslu Ariston bulunur; ama stil tamamen ± 550 yılları Attika'sıdır; daha güzel ama imzasız olan *couros* daha yakın dönemli olabilir. Diğer bir ünlü Attika *couroi*'si de buna eklenir. Bunlar da ya korundukları yerle (Münih *couros*'u; ± 540-530) ya da geldikleri yerle anılırlar (Volomandra *couros*'u, yaklaşık 570-560; Anavyssos *couros*'u 530'a doğru Kroisos denen birinin anısınadır ve kas yapısının titrekleştirilmesiyle yeni bir adım atmıştır – Şekil 8).

Altıncı yüzyılın son çeyreğinde rondbos Attika heykelleri diğerlerini gölgede bırakır. Günümüze ulaşan *couroi* arasında çok önemli bir tanesi vardır. Yazıttan, heykelin Aristodikos adlı birinin anısına yapıldığını anlarız. Hem dengesi ve gerçek hacmiyle birlikte gövdenin bütünsel yapısına hem de gösterişçi abartı olmadan anatominin ayrıntılarına gayet iyi hakim olduğundan, 500'e doğru arkaizmin evriminin sonunu temsil eder. Tek eksik, hareketin ifadesidir. *Corai* ise Akropol'deki bulgular sayesinde çok sayıdadır. Bunlar envanter numaralarıyla belirtilir.

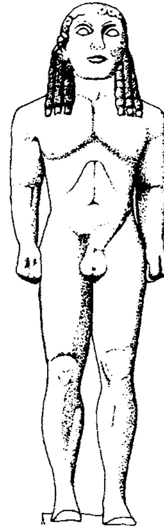
530-520'ye doğru İyonya etkisi güçlüdür, belki de bunun nedeni Pers tehdidinden kaçan Küçük Asyalı heykeltıraşların Atina'ya gelmeleridir. Bu "İyonyalılaşmış" stilin en iyi örneklerinden biri *core* 682'dir. 681'in çağdaşı olan bu *core* çok farklıdır ve heykeltıraşı Antenor "tirannoktonlar" grubu olan Harmodios ve Aristogiton'larıyla ünlüydü (± 505). Akropol'deki *corai*'nin çoğu 480 yılında Perslerin Atina'yı talan etmesinden sonra saklanmışlardır ve İyonya kökenli esnek giysilerinin üzerinde çokrenkliliğin çok net kalıntılarını korumuşlardır. Yüzyıl sonundakiler (örneğin 674 ve 684) kusursuz bir denge ve ihtiyatlı bir sükunet



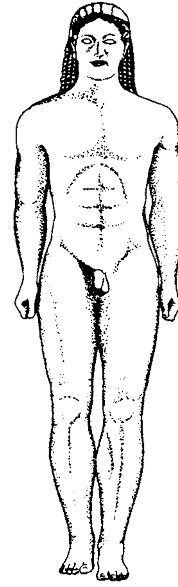
Nikandros
Delos *core*'si (± 640)



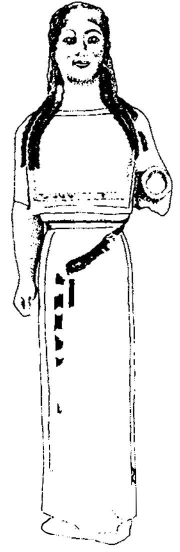
Sounion
couros'u (± 600)



Delphoi
couros'u (± 580)



Anavyssos
couros'u (± 530)



Atina Akropolü'nde
peploslu *core* (± 540)

Şekil 8: *Couroi* ve *corai* (yaklaşık boyları, soldan sağa: 1,75 m.; 3,05 m.; 2,16 m.; 1,94 m.; 1,17 m.)

ifadesi bulmuşlardır ve bu, dizinin, 500-490'a doğru, dolgun yuvarlaklı bir vücudun şehvetini asla inkâr etmeyen sevimli ve dolgun bir yüzde dudakların bükülmesi nedeniyle "somurtkan" adı takılmış olan Euthydikos *core*'siyle birlikte tamamlandığını gösterir.

Altıncı yüzyıl *couroi* ve *corai*'nin önemi diğer plastik eser kategorilerinin, özellikle mimari heykellerin, yani bir anıtın, söz konusu durumda tapınak ya da trezorların önemini gizleyemez. Yedinci yüzyılda, örneğin Prinias'ta ortaya çıkan bu heykeller altıncı yüzyıl başında büyük bir ün kazanmıştır. *Couroi* ya da *corai*'nin gruplandırıldığı da olur. Örneğin Geneleos imzalı Samos'taki bir bütün içinde yer alırlar. Ama daha ziyade gerçek bir gruptan çok birimlerin yan yana konması söz konusudur. Mimari çerçevede tek tek figürler olabilir: *karyatidler* bazı İyonya anıtlarında sütunların yerini tutar (örneğin Delphoi'deki Siphnos trezoru); *akroter* figürleri –yapıların çatısına ve alınlıkların köşelerine kondurulmuş hayvan ya da insan biçimli dekoratif unsurlar– ya da *antefiksler* – çatının yan kenarları üzerinde bindirilmiş kiremitlerin ucunu gizlemeye yönelik, genellikle rölyeflerle süslü ya da canavar kafaları (Gorgonlar, satirler) biçimini alan unsurlar. Ama bir metop, kesintisiz bir friz, bir alınlık figürlü heykelle süslenmek istendiğinde, ister istemez birçok kişi yerleştirmek gerekir: en azından iki tane metopların üzerine; frizlerin ve alınlıkların üzerine ise çok daha fazla. Bu heykellerin maddesi pişmiş toprak olabilir, ama rondbos ya da rölyef olarak işlenen figürler için giderek taş (poroz ya da mermer) kullanılmıştır.

İlk başlarda, örneğin Korfu'daki Artemis tapınağının batı alınlığında (± 590) birçok figür ya da grup, aralarında

pek bir bağ olmadan yan yana konur; Doğu etkisindeki hayvan öykülerinden miras kalmış hayvan ya da canavarlar (burada Gorgon) kullanılır. Ama tek bir konu bulma kaygısı kısa sürede öne çıkar ve özellikle insan figürleriyle –tanrılar, insanlar ya da kahramanlar– ilgilenilir. Örneğin Atina Akropol'ündeki birçok alınlıkta Herakles'in başarıları, mesela ejderhayı yenmesi resmedilir (± 580). Alınlıkların üçgensi biçimi sanatçıların karşısına bir düzenleme sorunu çıkartır çünkü şahısların boylarını eğimlere uyarlamak gerekmektedir; bunun çözümü olarak köşelere uzanmış figürler ve eğimin ortasına da eğilmiş ya da diz çökmüş figürler yerleştirirler. Ortadaki şeref yeri aşağı yukarı tanrılara ya da kahramanlara ayrılmış olur. Örneğin Delphoi'de Apollon, 520-510 yılına doğru yeniden inşa edilmiş ve daha önce andığımız Atinalı heykeltıraş Antenor tarafından dekore edilmiş tapınağının doğu alınlığında, savaş arabasının üzerindedir.

Bu anıtın üzerinde, aynı tapınağın iki alınlığının karakteri arasında gelecek dolu bir karşıtlık belirir: Biri statiktir, sakin bir gösterişin izini taşır, burada Apollon'un epifanisi görülür; diğeri dinamiktir, şiddetli sahnelerle hareketlenmiştir, tanrılarla devler savaşmaktadır – çağdaş başka alınlıklar üzerinde de bu tema işlenmiştir: Olympia'daki Megara trezoru, Atina'daki Akropol üzerinde Athena tapınağı.

Kesintisiz heykelli saraklar altıncı yüzyılda enderdir, çünkü Küçük Asya'daki büyük İyonya tapınaklarının frizi yoktur. Bunun bir örneğini sağlayan, 530'a doğru, Troya-Assos'taki Athena Dor tapınağıdır. Kesintisiz rölyeflerle (hayvan dövüşleri, Herakles'in zaferleri ve bunlar adına

düzenlenen şölen) süslü bir baştabanı olması ise özgün bir durumdur. Ama Delphoi'de, Siphnos trezorunda 25 yılına doğru türün başyapıtı yaratılmıştır. Yaklaşık 30 metre yükseklikte Paros mermerinden bir frizde Troyalıların ve Yunanların "Homerik" savaşı, doğuda bir tanrılar meclisinin gözetimindedir; kuzeyde tanrılar ile devler amansız bir savaşa tutuşmuştur; Paris'in yargısı batıdadır; güneyde ise bir kaçırma sahnesi vardır. Usta sanatçılar her bir kişiye (muhteşem atlara) ürpertili bir yaşam esinlemiştir, her sahnede de yoğun ama disiplinli bir hareketlilik görülür. Bu trezorun üzerine süsleme motifleri de çizilmişti (yumurta biçimli bezemeler, kap biçimli ışınlar, hurma dalı biçiminde bezekler, sütun başlıkları) ki bunlara –örneğin Delphoi'deki Marsilya trezoru (± 540) gibi– başka İyonya yapılarında da rastlanır.

İlk Dor metopları boyalı pişmiş topraktan levhalardı. Altıncı yüzyılda metoplar artık genellikle taştan olup çoğunlukla yüksek rölyefli figürlerle süslenmişlerdi. 60 yılına doğru Delphoi'de inşa edilmiş olan eski Sikyon trezoru buna örnektir. Burada mitolojik sahneler art arda iki, hatta belki de üç metoba taşabiliyordu (Argonotların yelkenlisi gibi). Ama bir fasad üzerinde tema birliği olsa da, genellikle her metop kendi başınadır. En zengin bütün, o dönemde Paestum yakınlarındaki (560/530) Silaris'te bulunan Hera tapınağındadır. Stil taşralıdır, ama sayısız mitin işlenişinde tükenmez bir icat zenginliği görülür. Mimari heykeller elbette rondboslar gibi renklidir.

Altıncı yüzyılda *adak rölyefleri* ile *gömü rölyeflerinin* geliştiği de görülür. Bunlar genellikle kalkerden ya da mermerden dikdörtgen dikme taşlar üzerine büyük ustalar tarafın-

dan yapılmış olup en eskileri yedinci yüzyıl tarihli, Girit'teki Prinias'ta bulunmuştur. Ayakta ya da oturan kadınlar ve savaşçılarla birlikte, çağdaşı tunçlarla karşılaştırılabilir çizilmiş bir dekoru vardır. Yontulmuş dekorlu mezar taşları ± 580'de yaygınlaşır. Atina bunların tek bulunduğu yer olmasa da, gelişim en net burada görülür. Bunlar ince uzundur, üzerlerinde çiçekli bir dekor ve genellikle de bir sfenks bulunur. 500'e doğru bazıları, dikme taşların daha ender olduğu bir dönemde genişlemiştir. Bazı örnekler üzerinde dekor çiziklidir ve üzerine boya atılmıştır. Genellikle alçak rölyef olarak yontulmuştur ve çerçevenin biçimine bakıldığında, hemen hemen her zaman ayakta bir kişiyle sınırlıdır (genellikle de genç erkek). Bazı sanatçılar eserlerini imzalamıştır; örneğin Atinalı Aristokles, hoplit Aristion'un güzel dikme taşını imzalamıştır (± 510; Atina, Ulusal Müze).

Adak rölyeflerine Yunan dünyasında çok rastlanır; stil genellikle vasattır. En çok rastlanan konulardan biri tanrılara sunu taşıyanların yürüyüşüdür. Yüzyıl sonuna doğru birkaç şölen sahnesi görülür; bunlar sonradan sıklık kazanacak ve cenazelerle ilgili bir anlam edineceklerdir.

Dikme taşlar, *couroi*, *corai* genellikle çoğu zaman yazılı, kimi zaman rölyeflerle süslü bir temel üzerinde yükselirler. Türün başyapıtları altıncı yüzyıl sonundan iki Attika temelidir. Bunlar, başka şeylerin yanısıra, gençleri ve atletleri idman yaparken gösterirler (Atina, Ulusal Müze); bedenlerin şişkinliği ve çeşitlilik duygusu büyük bir sanatçının yontma kalemini gösterir. Bu kişi, Oturmuş Athena'sı da bilinen Endoios olabilir (Atina, Akropol Müzesi, no. 625).

Para süslemesi de rölyef sanatına yakın görülebilir. Yedinci yüzyılda Küçük Asya'da ortaya çıkmış olan bu

paralar altıncı yüzyılda genellikle gümüş olarak Yunan sitelerinin çoğunda yaygınlaşmıştır. Damga kazıcılar hayvanları, insanbiçimli tanrı başlarını ve hatta küçük şekillerle süslenmiş küçük sahneleri çoğaltırlar (örneğin altıncı yüzyıl sonu Thasos ve Trakya paraları üzerinde bir Bakkhos rahibesini kaçıran satir görülür). Çalışmadaki titizliğin dengine *mücevher* kazıcılarında rastlanır, artık en sert taşlardan (kırmızı akik, kalsedon, alacalı donuk akik) çekinmemektedirler; Doğu etkisi burada özellikle de Mısır tarzı pislikböceği biçiminde mühür zevkinde kendini uzun zamandır hissettirmektedir, ama genellikle küçük şekillerle süslü olan kazma taşlar saf Yunan stilindedir. *Mücevherler*, tıpkı değerli madenden şatafatlı yemek takımları gibi, son derece inceliklidir.

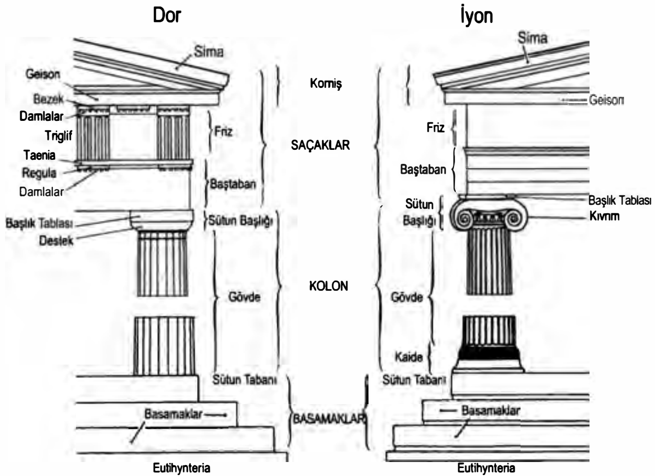
III. – Mimari

Yunan mimarisi arkaik dönemde temel bir dönüşüm geçirir: sekizinci yüzyıl sonunda hâlâ kil ve ahşapken taş mimari halini alır. Öncelikle dinsel esinlidir, çünkü öncelikle tanrıları onurlandırmak düşünülmektedir, ama insanlara yönelik güzel yapımlar da mabetlerde (örneğin yedinci yüzyılda Samos'taki Heraion'da 200 ayak uzunluğunda bir revak) ya da şehirlerde ortaya çıkar. Bu şehirlerde o dönemde genellikle iktidarda olan tiranlar kamusal yararı olan yapıları, özellikle de çeşmeleri, tamir ettirerek hoşa gitmeye çalışırlar (örneğin Atina'da Pisistrate döneminde). Basit destek duvarları kimi zaman saf birer başyapıttır. Örneğin Delphoi'deki Apollon tapınağının seki top-

raklarını altıncı yüzyıldan beri tutan eğik eklemli çokyüzlü duvar bunlardandır.

Yedinci yüzyılın birinci yarısında sundurmalı şapeller inşa edilmeye devam edilmektedir, ama Prinias'taki A tapınağında olduğu gibi (± 630) duvarlar tuğladan değil, taştan yapılmaktadır. Thermos'ta aynı döneme doğru, megaron B'nin yerine dikdörtgen, eni boyundan uzun, yalın sütunlu bir Apollon tapınağı dikilir (ahşaptan 5 x 15 sütun; sütunlu girişin boyutları: 40 x 120 ayak). Eksende ahşap sütunlar ile ibadet heykelini merkez bölüme yerleştirmeyi güçleştiren pek kullanışlı olmayan bir yöntem kullanılmıştır. Bu tapınak, boyalı pişmiş topraktan metoplarla birlikte, Dor düzeninde bilinen ilk tapınaklardan biridir. Samos'ta 650 yılına doğru Hera tapınağı yeniden inşa edilerek, eksendeki sütunların cella'sı ortaya çıkarılır, bu da iç mekânı biraz öne çıkartarak peristile ön yüzde çift sayıda sütun verme imkânı sağlar: bu gelecekte kullanılacak çözümdür; tapınağın 6 x 18 sütunu vardır (37,70 x 11,70 m.). Bu anıt İyon tarzı mıydı? Daha bu dönemde Yunan mimarisinin göreceği iki büyük düzen oluşmaktaydı (Şekil 9): *Dor düzeni* özellikle Peloponnesos'ta, Doğu Yunanistan'da ve Büyük Yunanistan'da egemen olacaktır; *İyon düzeni* ise özellikle Küçük Asya'da ve Ege adalarında egemen olacaktır.

Vitruvius'a göre Argos'ta doğan Dor düzeni güç ve sadelik izlenimi yaratmayı hedefler. Oldukça bodur olan (özellikle arkaik dönemde) sütunları temel olmadan doğrudan doğruya kademeli platformun (krepis) yukarı yüzeyine (stilobat) dayanır. Genellikle üst üste bindirilmiş kasnaklardan yapıldıklarından, neredeyse her zaman

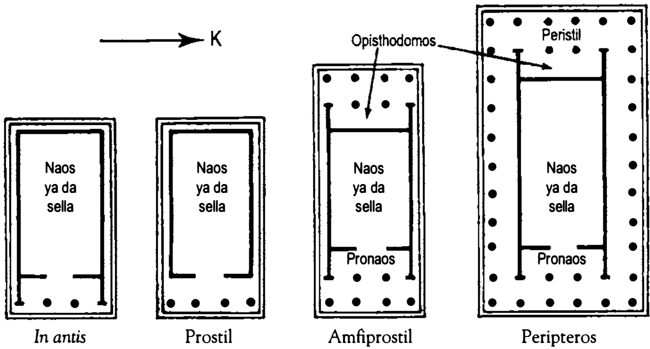


Şekil 9: Yunan mimari düzenleri.

olukludurlar, keskin köşeli 16, 18 genellikle 20 oluk görülür. Bunlar, özellikle de altıncı yüzyılda, dışbükey profilli bir şişkinlik (ya da *entasis*) gösterirler ve çapları da ağaç kısmın aşağısı ve yukarısı arasında oransız biçimde daralır: önce hafifçe, sonra da üst üçte birlik bölümde hızla daralır. Sütunun tepesinde çok basit bir başlık vardır. Başlıkta bir yastık ve omurga bulunur, bunun üzerinde paralelyüzlü –başlık tablası ya da sütun tablası– bir levha vardır; saçaklar bunun da üzerindedir. Bunlar kaygan bir epistil (ya da baştaban), düz bölümler (metop) ile rölyefli dalgalı bölümlerin (triglif) birbirinin yerine geçtiği bir friz ve bir kornişin üst üste konmasından ibarettir. Baştabanın üzerinde düz bir şerit görülür, pervaz ya da *taenia*. Buna da, her bir

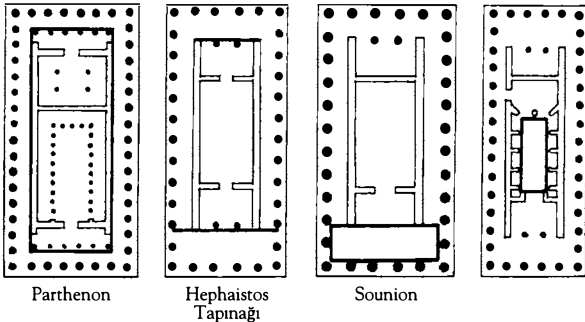
triglifin altında bir reglet (ya da *regula*) tutturulmuştur ve buradan altı küçük silindir (ya da damla) sarkar. Üçüncü yüzyıla dek frizde genellikle direklerarasında iki metop bulunur, trigliflerin bazıları sütunların ekseni içine (anıt eksenleri hariç), diğerleri ise sütunlar arasının merkezine yerleştirilmiştir. Frizin üzerinden dışa doğru çıkıntı yapan kornişin damlalığı, her triglifin ve her metobun üzerinde altı damladan üç düzeyli mütüllerle (düz levhalar) süslü olarak uzanır. Damlalığın üzerinde, uzun kenarında, küçük oluk ya da *simez* yer alır. Bunlar genellikle çörten oluşturan aslan kafalarına sahiptirler. Ön yüzde alınlık yükselir, bunun da tepesinde *sima* bulunmaktadır. Saçakların birçok unsurunda ahşap mimarinin anısı sürmektedir: damlalar levhaları bağlamaya yönelik takozları hatırlatır; trigliflerle metopların birbirinin yerine kullanılması, yapı iskeletinin enlemesine kirişlerinin ve aralarındaki boşlukların madenle kaplanmasını hatırlatmaktadır.

Daha zarif, daha şatafatlı olan İyon düzeninde, daha ince uzun olan sütunlar daima silmelerle süslenmiş bir temele dayanırlar ve bu temelin kendisi de genellikle paralelyüzlü bir sütun kürsüsü üzerindedir. Yiv olukları değişken sayıdadır: kimi zaman altıncı yüzyılda olduğu gibi 48, ama genellikle 24; öncelikle keskin köşelerle birbirinden ayrılmışlardır, ± 550'den itibaren ise yüzeylerle ayrılırlar. El yordamıyla geçen bir dönemden sonra sütun başlığında, yumurta biçimi bir dizi bezemeyle süslü olan omurgadan taşan iki yan bezeme kıvrımı görülür. Kimi zaman, özellikle Eol diyalektinin konuşulduğu ülkelerde (Lesbos, Neandria, Hermos üzerinde Larissa) bezeme kıvrımlar birbirine bağlanarak yükselirler: Bu, Eol sütun başlığıdır. Saçaklarda üst



Şekil 10: Farklı tipte Yunan tapınak planları.

üste konmuş üç şeritli (ya da *fasecs*) bir baştavan hep bulunur. Bu şeritler birbirlerinden hafifçe çıkıktır ve üzerlerinde yumurta biçimli bezemelerle süslü bir silme bulunur. Bunun üzerinde, Küçük Asya'daki büyük tapınaklarda sıra dişçik bezeği gelir, bunlar kornişi destekler. Friz küçük anıtlarda



Şekil 11: İç frizli beşinci yüzyıl Dor tapınakları.

(trezor) ya da altıncı yüzyıldan sonraki tapınaklarda görülür. Başlangıçta İyon düzenine özgü değildir. Her iki düzende de saçakların üzerine geniş renkler atılmıştır ve bunlar mimari yapıları vurgular: mavi, kırmızı, sarı, siyah, mermerin doğal beyazlığıyla ya da kaba kalkerleri genellikle kaplayan yalancımermerinkiyle tezat oluşturur.

İki ayrı düzenden tapınaklar da plan olarak kabaca aynı düzenlemeyi gösterirler (Şekil 10). Yönelim sıklıkla doğu-batı yönündedir, giriş doğuda, sunağın karşısındadır, ama genellikle bilmediğimiz nedenlerle tersine dönebilir, hatta bir kuzey-güney yönelimi de olabilir. Tapınağın en kutsal yeri olan *naos* (ya da *cella*) genellikle iki sıra sütunla üç sahına bölünmüştür. Daha geniş olan ana sahında kült heykeli bulunur. Bunun önünde bir dehliz ya da *pronaos* vardır ve burada *in antis* iki sütun bulunur. Arkaya genellikle pronaos'un simetriği olan *opisthodomos* eklenir. Hepsi birden *sekos*'u oluşturur. Pronaos'tan önce sütunlar olduğunda tapınağa prostil denir. Eğer bu sütunlar opisthodomos'un önünde simetrik olarak tekrarlanıyorsa, amfiprostil olur. Eğer sekos'un bütünü *peristasis* denen sütun dizileriyle çevriliyse peripter tapınak denir; eğer sütun dizisi iki sıraysa dipter tapınak denir. Sonuçta, ön yüzdeki sütun sayısına göre, anıt tetrastil (4 sütunlu), heksastil (6 sütunlu – Dor düzeninde en yaygını budur) ya da oktostil (8 sütunlu) olarak nitelenir. Altıncı yüzyılın ikinci yarısında tapınakların planı ve yükselmesi, anıtın farklı bölümleri arasında uyumlu ilişkiler kurmayı sağlayan basit matematik araştırmalardan kaynaklanır.

Altıncı yüzyılda İyon mimarisi Küçük Asya'nın görkemli dört tapınağında cisimleşir.

Samos'ta ünlü iki mimar, Rhoikos ve Theodoros 570 yılına doğru Hera tapınağını yeniden inşa ederler. Vitruvius'a göre açıklayıcı bir kitabın yazarları olan bu mimarlar, dev bir tapınak inşa ederler: çift sıra sütunlu, oktostil, uzun kenarlarında 21 sütunlu, genişliği 100 arış, uzunluğu 200 arış (52,50 x 105 m.); on sütunlu iki sıra halinde üç sahına bölünen cella'nın önünde 44 arışlık aynı derin yapılı bir pronaos bulunmaktadır. Duvarlar ve sütunlar taştandır, ama sütun başlıkları ve saçaklar kuşkusuz ahşaptır. Bu nedenle yapı bir yangınla hızla yok olmuş ve 530'a doğru, Polykrates'in tiranlığı döneminde çok daha görkemli bir şekilde yeniden inşa edilmiştir: üç kanatlı ön yüz (doğuda 8 sütun, batıda 9), çift kanatlı 24 sütunlu uzun yan cepheler; boyutlar 112,20 x 55,16 m.'yi geçer.

Edebiyatın rivayetine göre, Efes'te Theodoros, diğer iki mimar olan Knossoslu Khersiphron ile oğlu Metagenes'le birlikte çalışarak 570-560'a doğru Artemis'e Yunan tapınaklarının en görkemlisini sunarlar: 105 x 220 arışlık (55,10 x 115,14 m.) mermerden bir çiftkanat, uzun kenarlarda 22 sütun ve ön yüzde, Samos'ta olduğu gibi, bir tarafta 8 sütunluk üç sıra, diğer tarafta 9 sütunlu sıra. Peristil sütunlarının yüksekliği 19 m.'ye yaklaşıyordu. Bazılarında sütun gövdesinin aşağı kasnağı üzerinde yontulmuş bir dekor bulunuyordu. Sekos'ta üç nefli derin bir pronaos ve kuşkusuz hypethros (açık hava) bir cella ve ibadet heykelinin durduğu basit bir *naiskos* (küçük naos) bulunuyordu. Aynı düzen Milet yakınlarındaki Didim'de 550 yılına doğru aynı mimarların inşa ettikleri ama daha küçük olan (85,15 x 38,39 m.; 21 x 8 ya da 9 sütun) Apollon tapınağında da mevcuttur.

Bu görkemli İyon tapınakları Antikçağ insanlarında hayranlık uyandırıyordu. Ne yazık ki bunlardan geriye pek az şey kalmıştır. Daha mütevazı ama daha çok sayıda olan dönemin Dor tapınakları çok daha iyi korunmuştur. Kim olduklarını bilmediğimiz mimarlar çok fazla yetenek ve yaratıcı hayalgücü sergilemişlerdir. Denemeler yapıyorlar ve planların ayrıntısını sürekli değiştiriyorlardı. Yükseltme öğeleri yavaş yavaş sabitlenir, bazı anıtlarda ahşap varlığını sürdürürken, diğerlerinde hızla taşa geçilir. Sütunlar kütlesel ve bodurdur; sütunbaşlıklarının profili evrim geçirir: başlangıçta yassı galeta biçiminde olan omurga yavaş yavaş doğrulur. Yedinci yüzyıl sonunda Olympia'da ilkel Hera hekatompedon'u bir peristille çevrilidir. Eni boyundan uzun sekoslu ve üçbölümlü tapınakta 6 x 16 sütun (18,75 x 50,01 m.) bulunmaktadır. Naosun iç mekânı dardır. Ana sahın, belki de şapellere bölünmüş olan yan sahınlarla berkitilmiştir. Üç sahınlı naos altıncı yüzyılda genelleşecektir. Genel eğilim, sahının boyunu kısaltıp enden genişleterek daha iyi bir oran elde etme yönündedir. Klasik döneme kadar büyük tapınakların boyu ile eni arasındaki ilişkiyi ifade eden rakam adım adım küçülerek yaklaşık 2 civarında kalır.

Altıncı yüzyılın bellibaşlı tapınakları şunlardır: Korfu'daki Artemis tapınağı (± 590; 8 x 17 sütun; 22,40 x 47,60 m.), Siracusa'daki (± 570, 6 x 17 sütun; 21,57 x 55,32 m.) ve Korinthos'taki (± 540; 6 x 15 sütun; 21,48 x 53,82 m.) Apollon; Selinonte'deki C tapınağı (± 540; 6 x 17 sütun; 23,93 x 63,72 m.); Paestum'daki "Bazilika" denen Hera I tapınağı (± 530; 9 x 18 sütun; 4,52 x 54,27 m.), Atina'daki Athena (± 510; 6 x 12 sütun; 14,03 x

30,31 m.) ve Atina'daki Akropol (± 510; 6 x 12 sütun; 21,30 x 43,15 m.; 100 ayak uzunluğunda sekos; Delphoi'deki "Alkmeonideler" denen Apollon tapınağı (± 520; 6 x 15 sütun; 21,68 x 58,18 m.).

Bazı mimarlar eski anlayışlarda takılıp kaldılar. Örneğin Paestum'daki Hera I eksensel sütun dizisini sürdürmüştür. Ama çoğu cella için üç sahınlı planı benimsediler, ön yüzlerde çift sayıda sütun vardı ve sekos'ta üçbölümlü, ender olarak dörtbölümlü (örneğin Korinthos'taki Apollon tapınağında) plan benimsendi. Bu durumda ek bir cella vardır ve bu belki de bir trezor bölümünün korunmasına ayrılmıştır. Kimi zaman ön yüzdeki sütun dizisi iki misline çıkartılır (örneğin Siracusa ve Selinonte'de bu görülür). 500'e doğru, refah içindeki Sicilya'da iki Dor tapınağı, büyüklük bakımından büyük İyon tapınaklarıyla yarışmak ister gibidir: Selinonte'deki G tapınağı sütun tabanında 110,07 x 50,07 m.'ydi (8 x 17 sütun). Agrigente'deki Olympia Zeus tapınağı 110,09 x 52,74 m.'ydi (7 x 14 yarım sütun, bir sütun kürsüsünden destek alan yontusütunlarla yer değiştiriyordu); ama bu iki dev de tamamlanmadı.

Altıncı yüzyılda ilk *optik düzeltme* kaygıları ortaya çıkar. Bu kaygılar beşinci yüzyılda yaygınlaşacaktır: anıtın yatay çizgilerinin, uzaktan bakan bir gözlemcinin gözünde, ortalarından eğilmiş gibi gözükmelerini önlemek için, sütun tabanına hafifçe bombe verilir ve bu hafif çukurlaşma saçaklara dek sürer. Sütunların *entasis*'i dikey sütun gövdesinin ortasında incelme izlenimini ortadan kaldırma arzusuna denk düşer.

Belki de 530 yılına doğru Kroton'a sürülen Samoslu Pythogores okulundan etkilenen bu ideal denge arayışı,

öncelikle kesin bir Dor düzeni çerçevesinde uygulanmaktadır. Ama altıncı yüzyıl sonuna doğru, saf İyon düzeninin eksik olmadığı Büyük Yunanistan mimarları aynı yapının içinde Dor ve İyon düzenleri arasında, gelecekte zenginleşecek bir işbirliği uygularlar: 500 yılına doğru Paestum'daki Athena tapınağında pronaosun 6 sütunu (4'ü ön yüzde; yana da dönüş olur) İyon tarzıdır, peristildekiler ise (6 x 13) Dor tarzıdır; anıtın boyutları basit ve dikkat çekici oranlardadır: 32,88 x 14,53 m., yani 100 x 44 ayak 1/3, yani yapının eni ile boyu arasındaki oran 9/4'tür (başka deyişle $3^2/2^2$). Bunlar Parthenon'un temel oranlarıdır.

Boyutları bakımından tapınaklardan daha mütevazı, ama yapıları bakımından içlerinden en sadelerine yakın olan ve *trezor* denen adak yapıları, altıncı yüzyılın birçok sitesi tarafından büyük mabetlerde, özellikle Delphoi ve Olympia'da adanmıştır.

Bir yerde Altis'in (temenos'un, yani Olympia'nın kutsal alanının adıdır) kuzeydoğusuna hakim bir seki üzerinde toplanmış, başka bir yerde, Pythia Apollon mabedinde dağınık haldeki bu trezor'larda yalnızca bir ya da iki oda bulunur. Çoğu Dor düzenindedir ve 560'a doğru Delphoi'de Sikyonluların inşa ettiği 14 sütunlu küçük monopter (4,18 x 5,48 m.) hariç, *peristasis*'leri yoktur. Birçoğu ön yüzlerinde iki *in antis* sütun içerir. Örneğin Olympia'daki Megara trezor'u (20 x 13,20 m.; ± 510) ya da Delphoi'deki Atinalıların trezor'u (6,62 x 9,69 m.; 490-485). Ender olarak plan sütunlu girişlidir, beşinci yüzyıldaki elden geçirmenin ardından Olympia'daki Gela trezor'unda (10,98 x 13,18 m.) olduğu gibi ön yüzde 6 sütun bulunur. Bu Dor trezor'larının saçakları zengin dekorludur, genellikle

çokrenkli pişmiş topraktan öğelerle ve kimi zaman heykeltıraşlar tarafından dekore edilmiştir (Megara trezor'unun alınlıkları, Atinalıların trezor'unun metopları). Ama dekoratif araştırmalar Delphoi'deki İyonya trezor'larında daha da gelişmiştir: Marsilya trezor'u, *in antis* iki sütunlu girişiyle hurma dallı sütun başlıklarına sahiptir (± 540-535), ayrıca Klazomenes trezor'ları ile özellikle iki zarif karyatidiyle Siphnos (± 525) trezorları.

Mütevazı boyutlardaki bu anıtlar altıncı yüzyıl mimarisi için çeşitli araştırmalara, teknik ve dekoratif düzendeki gözden geçirmelere uygun bir alan oluşturuyordu ve büyük klasik mimari de bundan yararlanacaktır.

IV. Bölüm

KLASİK SANAT (MÖ 480-323)

Birçok alanda, arkaik dönem, Yunan sanatını kusursuzluğun eşiğine götürdü. Aşırı çeşitliliği içerisinde dâhi sanatçıların yolunu hazırladı. Bunlar, aniden, yarım yüzyıl içerisinde çok sayıda başyapıt vereceklerdir. Resim ve heykelde figüratif bir sanatın mükemmelliği, ölçü ve uyum kaygısının sezildiği bir taş mimarinin mükemmelliği: Klasik sanat, özellikle beşinci yüzyılda ilk gelişiminde kendini böyle gösterecektir. Med savaşları (490-475) döneminde doruğa erişecek uluslararası gerilim döneminde Yunan sanatı daha ciddi, daha sade bir hal alır ve Doğu etkisinden kesin olarak kurtulur. Bu yeni ortam özellikle resim ve heykelde kendini gösterir, ama mimari bile bunu hisseder: İyon düzeni beşinci yüzyılın ilk yarısında çöküş gösterirken daha ağırbaşlı olan Dor düzeni doruktadır. Ciddi klasisizm ya da ön-klasisizm diye adlandırılan, hatta heykelde ciddi stil denen budur.

Yüzyılın ortasına doğru, barbarlara karşı başarıda önemli bir rol oynamış olan Atina, yetenekli sanatçıları

çeken, istisnai bir lider olan Perikles'in aydın yönetimi altında politik ve ekonomik bakımdan çok güçlü olduğu bir döneme girer. Yunan sanatının artık kendi ustaları vardır ve bunların ışıltısı bir okulun sınırları ötesine uzanır: Myron, Polyklitos, Phidias, klasik heykelciliği aydınlatan bu "kılavuz"ların öncüleridir. Resim, Thasoslu Polygnotos'la yenilenmiştir. Dördüncü yüzyılda Atina öncülüğü yitirir, artık en güzel eserler Yunan dünyasının çeşitli noktalarında, talep üzerine oradan oraya giden sanatçılar tarafından yaratılmaktadır.

Ne yazık ki, bu kadar parlak bu iki yüzyılın en önemli eserlerini genellikle edebiyat geleneğinden ya da çok sonraki kopyalardan biliyoruz. Büyük resim açısından bunda şaşırtıcı hiçbir şey yoktur: Daha önce de malzemenin dayanıksızlığı (ahşap, yalancımermer) nedeniyle böyleydi; ama şimdi heykel de bundan etkilenir: Arkaik heykele kıyasla klasik heykelde çok daha az orijinal elimizde bulunmaktadır ve bize ulaşmış bulunan beşinci ve dördüncü yüzyıl parçalarının çoğu mimari heykelciliğe, rölyeflere ya da küçük plastik sanatlara aittir. Başyapıtların çoğunluğu niçin yok olmuştur? Esasen Roma dönemine kadar uzanan ünlerinin kurbanı olduklarından; dolayısıyla çok sayıda klasik heykel, Sylla ve Cicero döneminde (Cicero'nun Sicilya'daki Yunan sitelerini talan etmiş olan Verres'e yönelik sert eleştirilerini hatırlayalım), önce Roma'ya ve Orta İtalya'ya, ardından Aşağı-İmparatorluk döneminde Konstantinopolis'e "taşınmıştır", ardından ikonoklast bir Hıristiyanlığın zaferi ve barbar istilaları sırasında da imha edilmişlerdir: tunçlar ve değerli madenler eritilmiş, mermerler kireç ocaklarına teslim edilmiştir! Arkaik eserler

ise unutulma ve böylelikle yıkıcı bir talandan kurtulma şansına sahiptiler. Buna karşılık, en iyi korunan tapınaklar ve sivil mimarinin ilk sanat eserleri klasik döneme tarihlenir.

I. – Klasik mimari

1. Beşinci yüzyıl. – Beşinci yüzyılın ilk yarısında saf Dor düzenin doruğa ulaştığı görülür. Devasalık ya da düzenlerin karıştırılması teşebbüslerine belki de tepki olarak, birçok mimar orta boyutlarda, uyumlu oranlarda Dor tapınakları inşa ettiler. En fazla, sütunların tedrici uzamasında bir İyon etkisi görülür ve yükseklik ile taban çevresi arasındaki ilişki sürekli artar. Üçbölümlü plan kendini dayatır ve cella iki dizi Dor sütunuyla ayrılmış üç sahına bölünmüş kalır. Bunların üzerinde yine Dor tarzı sütunlu bir kat vardır. Parthenon'da gayet net görülecek optik düzeltmeler dikey çizgilere uzanır: peristilin dört kenarında sütunlar hem anıtın merkezine doğru hem de sütunların merkezine doğru piramitvari bir hareketle hafifçe eğilerek, yapının öğelerinin kusursuz dikeyliği durumunda, uçlarına doğru açıldığına inandıracak izlenimi düzeltmek ister. Köşe sütunları belli belirsiz kalınlaştırılarak, sütunlara vuran daha yoğun aydınlatmanın yarattığı zayıflama etkisi dengelenmek istenir.

Dor düzeninde çok sayıda değerli örnek bulunur ve bunların birçoğu gayet iyi korunmuştur:

Egine'deki Aphaia tapınağı (± 490; 6 x 12 sütun; 13,77 x 28, 81 m.); Selinonte'deki A ve E tapınakları (± 490-480 ve 470-460; sırasıyla: 6 x 14 sütun ve 16,13 x

40,30 m.; 6 x 15 sütun ve 25,32 x 67,73 m.); Siracusa'daki Athena tapınağı (± 480; 6 x 14 sütun; 22 x 55,02 m.), Agrigente'deki Hera Lacinia tapınağı (± 470; 6 x 13 sütun; 16,91 x 38,10), Elealı mimar Libon'un inşa ettiği Olympia'daki Zeus tapınağı (± 460; 6 x 13 sütun; 27,68 x 64,12 m.); Paestum'daki Hera II tapınağı (± 450; 6 x 14 sütun; 24,26 x 59,97 m.), Agrigente'deki Concorde denen tapınak (± 440; 6 x 13 sütun; 16,92 x 39,42 m.). Bu son ikisi neredeyse hiç dokunulmamıştır.

Rakamlar yeterince açıklayıcıdır: Bütün bu tapınaklar heksastildir ve uzun kenarları üzerinde 12 ile 15 arası sütun vardır. Uzunluğun genişliğe oranı yaklaşık 2'dir ve genellikle basit bir kesirle ifade edilirler: Agrigente'deki Hera tapınağında 9/4, Concorde denen tapınakta 7/3, Paestum'daki 5/2. Anıtın farklı bölümleri arasındaki ilişki genellikle basittir ve özel bir birlik üzerinde temellenmiştir: oran ölçüsü ya da *ratio.* Bu, herhangi bir somut öğede cisimleşir (örneğin sütunun aşağı yarıçapı ya da peristil sütunlarının entraks'ı). Bunlar, mimar tarafından her türlü *a priori* ölçümsel spekülasyondan bağımsız olarak, yalnızca *symmetria*'ya (aynı ölçüyle ölçülebilirlik olarak tercüme edilebilir) ve orantıya [bu, zorunlu olmasa da, Leonardo da Vinci'nin "altın oran" diyeceği şeydir, yani $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ ($\approx$ 1,618)] göre saptanmış, hem aritmetik hem de geometrik nitelikte düzenleyici bir çizimden kaynaklanır. Böylece, her yapıya uygun incelikli bir ritm doğar, ortak paydası saf biçimlerin kusursuz uyumudur.

Yüzyılın ikinci yarısı Atina'daki Akropol yapımlarıyla ölümsüzleştirilmiştir: 447-432 arasında mimar İktinos ile

Kallikrates'in yönetiminde Parthenon; 438-432 arasında Mnesikles'in Propylea'ları; 427-424'e doğru Athena Nikis tapınağı; 421-406 arasında Erekhtheion. Bütün bu anıtlar en yetkin soylu malzeme olan mermerdendir, ama bir şey çarpıcıdır: bu dört tapınaktan hiçbiri saf anlamda Dor değildir.

Heksastil iki önyüzleriyle Dor olan *Propylealarda* (18,12 x 25,04 m.) ana geçit her taraftan üç İyon sütun dizisiyle berkitilmiştir. Hem tapınak hem trezor olan *Parthenon*'un istisnai bir yapısı vardır (8 x 17 sütun; 30,87 x 69,51 m., yani 100 x 225 Attika ayağı): naos ile opisthodomos arasına *oikos ton Parthenon* ("bakireler evi") girer. Burada, Athena'ya adanmış genç kızlar toplanıyordu –adı da buradan gelir– ve tavanı 4 İyon sütunu tarafından desteklenmektedir. Ama peristasis'in 46 sütunu, pronaosun ve opisthodomos'un 12 prostil sütunu (6 + 6), cella'nın 46 iç sütunu (23 girişte, 23 katta) Dor tarzıdır. Bu durum, pronaos ve opisthodomos sütunlarını ve sekos'un yan duvarlarını taçlandıran baştaban üzerinde kesintisiz bir sarak şeklinde yontulmuş ünlü frizin varlığını engellemez. Sipariş verilmiş olan devasa kült heykelin öne çıkmasını arzu eden Phidias'ın teşvik ettiği mimarlar, ana sahını (± 11 m.) genişleterek ve bir sütun dizisiyle çevreleyerek heykelin arkasına geri dönüş yapmış ve onun etrafını bir mücevher gibi çevrelemişlerdir. Hacme gösterilen bu duyarlılık anıtın oranlarında da görülür. Bu oran yalnızca 2 ve 3 rakamlarına, bunların karelerine ve karelerinin karelerine dayanır: genişliğin uzunluğa oranı 4/9'dur, ön yüzlerin yüksekliklerinin (damlalıklara kadar) genişliklerine oranı da 4/9'dur; dolayısıyla şu ilişkiler ortaya konabilir:

$\frac{l}{L} = \frac{4}{9} = \frac{2^2}{3^2} = \frac{h}{l}$; dolayısıyla, l^2 = hL. Tapınağın eni (*l*) ortalama olarak uzunluk (*L*) ile yüksekliğe (*h*) orantılıdır ve Parthenon'un paralelyüzünün hacmi (*l x h x L*) uzun kenarında inşa edilen küpe denktir, çünkü $lhL = l^2\, l = l^3$; $\frac{h}{L}$ ilişkisi ise, madem ki $h = \frac{l^2}{L}$, $\frac{l^2}{L} : L$, yani $\frac{l^2}{L} \times \frac{1}{L}$, yani $\frac{l^2}{L^2}$, yani $\frac{4^2}{9^2}$, yani $\frac{2^4}{3^4}$. Aritmetik modül, diğer yandan, naosun eninin yüzde birine eşittir, yani 10 Attika birimine (± 0,192 m.). Dolayısıyla, sütun tabanında boyutlar 160 x 360 oran ölçüsündedir örneğin ve naosun uzunluğu ile genişliğinin ilişkisi, oran ölçüsü olarak ifade edildiğinde $\frac{160}{100}$'dür, yani altın orana yakın bir değerdir (± 1,618). Eğer buna optik düzeltmeler de eklenirse, Parthenon'un ne incelikle inşa edildiği görülür (bkz. Şekil 11).

İyon düzeni 500-450 arasında kaybolmamıştır. Örneğin aslında gayet Dor olan Güney İtalya'daki Metaponte'de keşfedilen bir tapınak buna kanıttır. Ama yeni bir gelişmeyi beşinci yüzyılın ikinci yarısında gösterir.

Athena Nikea'nın akfiprostil küçük tetrastil tapınağı (5,44 x 8,27) bizim için en güzel örnektir. Ama aynı zamanda Agrai'nin kenar mahallesinde İlissos tapınağı denen tapınak da vardır (5,85 x 12,68 m.). Bu da aynı şemaya göre inşa edilmiştir (küçük pronaos, neredeyse kare şeklinde naos, opisthodomos yok). Her ikisi de kallikrates'in eseridir. *Erekhtheion* olarak adlandırdığımız kompleks anıt (11,63 x 22,76 m.), biri altı İyon sütunuyla birlikte kuzeyde olan, diğeri altı ünlü Karyatid'iyle güney-

de olan iki girişiyle biriciktir. Bu tapınak Yunan mimarisinde bir dönemeci belirtir: "Burada dekor baskın çıkar, her yana yayılır, kendini bağımsız kıldığı mimari yapı ve biçimlerle ilişkisizdir. Dekoru mimari biçime bağlayan temel bir gelenek kuralından kasıtlı olarak kopar." (R. Martin). Doğu cephesinde altı İyon sütunu vardır, ama batıdaki dört yarım sütun, iki duvarayağı arasında sahte bir sütun dizisi yaratır. Bu, ilerde çok büyük başarı kazanacak olan aplik mimarinin ilk ortaya çıkışıdır.

Atina Akropolü diğerlerini unutturamaz. Diğer tapınaklar 440-410 yıllarında inşa edilmiştir. Dış yapıları bakımından Dor olan bu tapınaklar iç düzenlemelerinde Parthenon'un etkisindedirler (bkz. Şekil 11): Atina agorasına hakim tepenin üzerinde Hephaistos tapınağı (6 x 13 sütun; 13,70 x 31,77 m.); Rhamnonte'de Nemesis tapınağı (6 x 12 sütun; 10,15 x 21,40 m.), Sounion burnunda Poseidon tapınağı (6 x 13 sütun; 13,47 x 31,12 m.); Delos'ta Atinalıların denen tapınak (heksastil amfiprostil; 9,68 x 17,01 m.); Sicilya'da Segeste tapınağı (6 x 14 sütun; 23,12 x 58,03 m.). Pausanias'a göre, Arkadia'daki Bassae-Phigalia'da Apollon tapınağını İktinos inşa etmiştir (6 x 15 sütun; 14,48 x 38,24 m.): Dekoratif amaçlı yan duvarlara atılmış İyon tarzıyla donanmış ve Yunanistan'da ilk kez Korinthos başlıklı bir sütunun eklendiği, tek sahınlı cella'sıyla dördüncü yüzyılın habercisi anıt.

Beşinci yüzyıl tapınaklarının gelişimi diğer mimari işleri gölgelememelidir.

Eleusis'te 450'ye doğru yeni *Telesterion* yükselir. Burası, Demeter Gizemleri inisiyasyonu için İktinos tarafından düzenlenmiş, tavanı sütunlar üstünde olan geniş salondur

(59,56 x 49,44 m.). Atina'daki Akropol'ün güney ayağında 440'a doğru *Perikles Odeonu* inşa edilmiştir. Bunun biçiminin Pers Kralı Xerxes'in çadırını taklit ettiği söylenir; bir *Bouleuterion* (danışma salonu) Agora'da inşa edilmiştir, bunun kenarında ilk revaklar ya da *stoai* görülür – önce düz ve mütevazı, tek bir kemer gözü ve tek bir düzeyi olan sütunlu galeriler, daha sonra eksensel bir sütun dizisiyle birbirinden ayrılmış iki kemer gözlü ve Zeus revakında (± 425-410; uzunluk: 43,56 m.) olduğu gibi, merkezi yapıya göre hafifçe çıkık kanatlar. Bu *stoai* kısa sürede, Brauron'daki Artemis tapınağında (stoa Π; ± 410) olduğu gibi daha geniş ve karmaşık olurlar; ön yüzleri Dor'dur ve genellikle İyon düzeninde iç sütunları vardır.

Şunu da belirtelim ki, teorik bir şehircilik kendini gösterir. Bunun savunucusu Miletli Hippodamos'tur ve sitede mekânın rasyonel yapısının ilkelerini tanımlamış olup, gelecek vaat eden damalı bezek şeklindeki dik planın meziyetlerini övmüştür. Hippodamos'un kendisi göründüğü kadarıyla kendi teorilerini Pire şehrinin düzenlenmesinde uygulamaya koyar.

2. Dördüncü yüzyıl. – Dördüncü yüzyılın özelliği öncelikle dindışı nitelikteki kamusal bir mimarinin gelişimidir. *Sivil mimari*, boyu genişleyen (360'a doğru Oropos Amphiaraion'unun stoa'sı 110,15 m.; 350'ye doğru Olympia'da güney stoa –Korinthos sütun dizisiyle birbirinden ayrılmış iki kemer gözüyle birlikte 80,56 m.– ve Ekho stoası –97,30 m.; 340-330'a doğru Megalopolis'te II. Philippos stoa'sı: 155,40 m.'lik üç kemer gözü– dördüncü yüzyılın en uzun stoasıdır) ve yüksekliği genişleyen (katlı ilk

stoai'nin en eskisi muhtemelen 350 yılına doğru yaklaşık 10 metre yükseklikteki Atina'daki Asklepeion'dur) revaklarla birlikte, büyük toplantı yerlerinde dayanıklı inşaat faaliyetinin başladığı görülür: İdari yapılar (örneğin Megalopolisli Thersilion), özellikle tiyatroların basamakları taştan düzenlenmeye başlanır; örneğin Atina'da, Argos'ta, Megalopolis'te, Priene'de, Siracusa'da, Epidauros'ta. Burada mimar Genç Polyklitos bunları, değirmi *orkestra*'nın yanlarından biri üzerinde tepe yamaçlarına açılan geniş çukurun (ya da *cavea*) içinde akustiğin hizmetindeki matematik araştırmalar üzerinde temellenen bir plana göre bölüştürmüştür (orkestra'nın çapı: ± 20,50 m.; toplam çap: ± 119 m.; kapasite: ± 14 bin seyirci; bkz. Şekil 12).

Askeri mimaride de çok sayıda yapı ortaya çıkmaktadır: Çeşitli bölgelerin sınırlarında, özellikle Attika ve Boeotia'da müstahkem mevkiler yükselmektedir (Aigosthenes, Eleutheres, Rhamnonte kaleleri); yeni siteler (örneğin 369 yılında kurulan Messini), Aristoteles'in deyişiyle, hem koruma hem de estetik amaçlı yuvarlak ya da kare şeklinde kulelerle güçlendirilmiş kalelerle çevrelenmiştir. Kuşkusuz ki, uzun süredir surlar vardı (örneğin Thasos'ta, Amphipolis'te, Atina'da), ama dördüncü yüzyıldakiler sanat eseri olmuştur. Yaygınlaşan kabartılı düzenek taşın üzerinde gölge ve ışık oyunlarına yol açarak taşı değerlendirir; köşedeki kapı ve pencere yuvaları, kontrast oluşturarak, kulelerin dikey ayırtlarıyla kusursuz bir netlik oluşturur. Kapılar yalnızca koruyucu değil, aynı zamanda sanatsal düzenleme vesilesidir.

Sitede uzam örgütlenmesinin duyarlılığı ve arazi biçimine uyarlanmış Hippodame projelerinin gerçekleşme-

sinin güzel bir örneği, ± 350'den itibaren yeni bir şehre kavuşan Priene tarafından sağlanmıştır. Evler estetik fikirlere göre tasarlanmaya başlanır. Olympia'daki Leonidaion (± 330; 74,80 x 81,08 m.) gibi etrafı İyon sütunlarıyla çevrili lüks hanlar da görülür. Ama yaşayanların konforu düşünülürken, ölülerinki de unutulmaz: dördüncü yüzyılda büyük bir *mezarlık mimarisi* özellikle Yunan dünyasının periferik bölgelerinde canlanır: ön yüzleri ustalıklı Dor ya da İyon öğelerle süslü kaya mezarları (Kirenaike'teki Kirene ya da Likya'daki Myra ve Limyra nekropolleri), Likya'daki (özellikle Xanthos'taki) mezarlık ayakları ve büyük lahitler, genellikle iki odalı ve rölyefli mimari öğelerle çevrili anıtsal kapılı bir ön yüzü bulunan Makedonya'nın kubbeli mezarları. Bu türün başyapıtı II. Philippos'un 1977'de antik Aigai'deki Vergina'da bulunan mezarıdır ve ± yaklaşık 335'e tarihlenir. Bu mezar 5,30 m. yüksekliktedir ve bir giriş (4,46 x 3,66 m.) ve bir odadan (4,46 x 4,46 m.) oluşur. Bunlar 3,15 m. yüksekte iki kanatlı mermer bir kapıyla birbirine bağlanırlar. Büyük boyutlardaki mezarlık anıtları Küçük Asya'nın Helenleşmiş hanedanları için yapılmıştır. Özellikle ünlü Halikarnassos mozolesi, 350'ye doğru, 42 m. yüksekliğe erişen güçlü ve ritmik bir kompozisyon içinde kaide, subasman, küçük tapınak, piramit ve dörtlü savaş arabası üst üste konmuştur! Daha mütevazı mozoleler yaygınlaşmakta gecikmeyecektir.

Dinsel mimari ise öncekinden daha net bir oran kaygısıyla ve dekoratif değerlere daha artan bir duyarlılıkla dördüncü yüzyılda yaygınlaşır. 370-330 arasında Delphoi'deki Apollon tapınağı en saf Dor geleneğine uygun olarak yeniden inşa edilmiştir (6 x 15 sütun; euthynteria'da 23,82

x 60,32 m.). Yeni Dor peristilli tapınakların çoğu Bassae tapınağının devamında bulunurlar: naos iç mekânı değerlendirecek şekilde düzenlenmiştir ve İyon ya da Korinthos düzeninde dekoratif sütunlu süsleme yan duvarların yakınındadır, hatta aplik düzenindedir.

Örneğin mimar Skopas'ın yönetiminde inşa edilmiş *Tegea*'daki Athena-Alea tapınağı (± 360; 6 x 14 sütun; 19,19 x 47,55 m.) ve *Nemea*'daki Zeus tapınağı (± 330; 6 x 12 sütun; 20,08 x 42,55 m., yani $\frac{l}{L} = \frac{\sqrt{2}}{3}$) böyledir. Mimar Theodotos'un 380'e doğru *Epidauros*'ta inşa ettiği Asklepios'daki Dor tapınağı, opisthodomosu (6 x 11 sütun; 12,03 x 23,28 m.) ortadan kaldırarak uzunluğun kısaltılması eğilimini ifade eder. Bu eğilim aynı tarihte Olympia Metroon'unda (10,62 x 20,67 m.) ve bir süre sonra Akarnania'da bulunan Stratos'taki Zeus tapınağında (16,57 x 32,42 m.) karşımıza çıkar. 11 birimlik bir oran ölçüsüyle *Delphoi'de* inşa edilmiş kalkerden Athena tapınağı heksastil prostil planını benimsemiştir (± 370-360; 10,78 x 20,82 m., yani 4 birimlik 36 ayak x 70 ayak). Yeni *trezorlar* pythia Apollon tapınağının mimarisini zenginleştirmektedir: Thebai'deki Dor hazineleri (± 370-360; 7,76 x 12,91 m.) ve özellikle Kirene'de (± 360-330; 5,94 x 8,31 m., yani 20 x 28 ayak). Burada mimarlar *pi* gibi irrasyonel sayıları somuta çevirmeyi başarırlar.

Pytheos'un 350-330'a doğru Priene'de "katı oranlı ve ciddi biçimde duruma uyarlanmış bir sistem"e (R. Martin) göre, Dor düzeninden esinlenerek (6 x 11 sütun; 19,55 x 37,20 m., yani 66 x 126 ayak, yani 11 x 21 6 ayaklık oran ölçüsü) inşa ettiği Athena tapınağıyla ve tesadüfi olarak

yok edilmiş büyük tapınak yapımlarının başlangıcıyla birlikte İyon düzeni Küçük Asya'da yeniden kendini gösterir.

Ama dördüncü yüzyılın en özgün anıtları değirmi yapılardır (Yunancası *tholoi*). Bunları, Delphoi'de 380 yılına doğru mimar Theodoros (çapı: 134,50 m.), ardından 340'a doğru Epidauros'ta Genç Polyklitos (çapı: 21,82 m.) inşa etmiştir: bunların kesin işlevini bilmiyoruz ama bir mabedin içindeki ayrıcalıklı konumları bize dinsel işlevlerini göstermektedir. Tapınaklar gibi bu yapılar da dışarıda Dor düzeni ile içerde Korinthos düzenini birleştirirler (Delphoi'de ve Epidauros'ta, sırasıyla 20 ve 26 Dor sütunu ile 10 ve 14 Korinthos sütunu). Süsleme kaygısı aşırıdır, öyle ki Epidauros'un tholos'unun "çiçeğe ezgi" (J. Charbonneaux) olduğu bile söylenebilir. Üçüncü bir değirmi yapı olan Olympia'daki Philippeion 335 yılına doğru dışarda İyon düzeniyle (18 sütun) ve içerde 9 yarım sütunlu Korinthos düzeniyle inşa edilmiştir (çap: 13,95 m.). Burada Makedonya krallık ailesinin heykelleri bulunuyordu: döneme özgü işaretler; çünkü bunlar bir mabedin içinde sıradan fanilere adanmış ilk anıttır. Sonradan gelişecek olan hükümdara tapınmanın yolu açılmıştır.

II. – Klasik heykel

1. Klasisizm-öncesi ya da ciddi stil (490-450). – 500 yılına doğru, gerçekten arkaik olmaktan çok arkaikleşmiş, güzel ama soğuk yaratılarla arkaik stilin soluğu kesilir. Örneğin Egine'deki Aphaia tapınağının ilk alınlıklarında savaşçı figürleri böyle ortaya çıkar. Delphoi'de, 490'dan kısa

süre sonra, Atinalıların hazinesinin metopları Herakles ile Thesea'nın başarılarını tartışmasız bir belirginlikle işlerler, ama aynı zamanda, bazı çağdaş tunç eserlerde de görülen maniyerist bir incelik görülür. Med savaşlarının şoku bir zihniyet değişimine yol açar ki bu, heykelde, sadelik ve süssüzlük zevkiyle, tutumları güçlü ve sağlam, yüzleri de soğukkanlı kılma arzusuyla, keza sade ya da ölçülü hareketlerle gerilim dolu bir hareketsizlik içinde ifade edilmiş olsa bile, bedenleri canlandırma ve eylem kapasitelerini ortaya çıkarma eğilimiyle ifade bulur.

Bu dönemin birçok heykeltıraşını yazılı kaynaklardan biliyoruz: Egineli Callon, Glaukias, Anaksagoras, Theopropos ve özellikle Onatas; Argoslu Ageladas; "kirişleri ve damarları, saçları çok büyük bir kesinlikle ilk kez veren" (Plinius, *Doğal Tarih*, XXXIV) Rhegionlu Pythagoras; 477 yılında Atinalı tiran-öldürenlerin grup yemeğinin yaratıcısı Kritios ve Nesiotes; ünlü bir Apollon Aleksikakos (kötülüklerden koruyan) borçlu olduğumuz Kalamis... Bunlar atölyeleri aşan güçlü kişilikler olarak görülmektedir. Diğer yandan çok sayıda özgün esere de sahibiz; mermerden (Akropol delikanlısı kuşkusuz Kritios'a aittir; ikinci alınlıktaki figürler Egine'nindir –± 480– ve Olympia'daki iki alınlığın figürleri – ± 460; Olympia metopları Herakles'in on iki çalışmasını resimlendirir; çeşitli rölyefler, bunlar arasında Louvre'daki Çiçeğin Yüceltilmesi adlı levha, Akropol'ün sözde melankolik Athena'sı ve Roma'da Afrodit'in doğuşuyla birlikte "Ludovisi triptiği" yer alır), kalkerden (Selinonte'deki E tapınağı metopu; ± 460), tunçtan (Delphoi araba sürücüsü, 478-466 arasında adanmış bir gruptan sağlam kalan; bazılarının Kalamis'in sana-

tını kabul etmek istedikleri Atina Ulusal Müzesi'ndeki Poseidon) ve pişmiş topraktan eserler (Olympia'da Zeus ve Ganymedes grubu, orijinal çokrenkliliğini korumuştur; ± 470) görülür. Ama bu eserlerin hiçbirinin kime ait olduğu kesin değildir ve kural olarak çok daha sonra olması gereken Olympia'nın alınlıklarını Paeonios'a ve Alkamenes'e atfeden Pausanias'a inanmakta güçlük çekilmiştir. Dolayısıyla, ciddi stile dair bütünsel bir bakış açısını eserlerden yola çıkarak ortaya koymak uygun olur, ama minör sanatları da unutmamalı: küçük tunçlar, pişmiş topraktan figürinler ve protome'ler, işlenebilir malzemeden vazolar, çeşitli rölyefler –bunlar arasında daima çok zengin türde olan paralar– ve kimileri Kikladlarda (Melos), kimileri Güney İtalya'da (özellikle Locri) imal edilmiş pişmiş topraktan levhalar.

500-460 arasında, heykel tipi değişir ve arkaik geleneklerin çoğu terkedilir: yüz genişler, gözler artık çekik değildir, burun ve saçlar kısalır, gülümseme yerini çaba ya da acıda bile görülen soğukkanlı bir ciddiyet ifadesine bırakır. Beden artık canlı gerçekliği içinde kavranır: kaslar, kirişler, damarlar, eklemler ölçülü bir şekilde öne çıkar, ama kusursuzca hakim olunan bir ürpertiyle teni hareketlendiren bir kesinlik görülür. Hareketsizlik artık katılığın eşanlamlısı değildir; dingin kişiler nihayet doğal bir denge bulurlar: bedenin ağırlığı bir bacak üzerinde taşınırken öteki bükülür ve hafif bir kalça hareketine yol açar; bedenin bütünü bir jestin kapsamına eşlik etmek için kendi etrafında döner. Gerçekçilik yalnızca ayrıntılarda değildir; aynı zamanda genel tutumda da görülür ve ideal bir güzelliği ve katı değilse de, asla gevşemeyen, soylu bir tutumu

ifade etme yönünde daima egemen arzunun ona dayattığı sınırlardan başka sınırı yoktur.

2. Birinci klasisizm (450-400). – Ciddi stilden klasik stile geçiş belli belirsiz gerçekleşir, dönemin en büyük sanatçısı Eleutheresli Myron'dur. 1972 yılında Riace açıklarında bulunan Reggio di Calabria Müzesi'ndeki tunçtan büyük savaşçılardan birini, G. Dontas'ın ileri sürdüğü gibi ona atfetmek eğer yerinde olursa, bu tunç uzmanının orijinal bir eserini muhtemelen çok kısa süreden beri bilmekteyiz. Kendi yaptığı kopyalarından bilinen en ünlü eseri *Diskobolos*'tur (± 450). Burada *eurythmie*, yani kusursuz bir denge yaratacak şekilde hareketin ideal kesinlemesine, gerçekte ardışık olan tutumların keyfi bir anda bir araya getirilmesiyle erişilir. Bütünsel bir gerçekçilik izlenimi ideal yeniden-yapımla verilir: Birinci klasisizmin sırlarından biri budur.

Argoslu Polyklitos öncelikle ayakta duran, dingin, ama özellikle omuzlarla kalçalar arasında çelişik hafif hareketlerin sallantısıyla hareketlenmiş, çıplak erkek heykeli uzmanı olarak görülür. İdeal oranlara dair bir yasa, bir *kanon* tanımlamaya çalışır. Bu ilkelerden biri baş yüksekliğinin bütün vücudun yedide biri olmasıdır. 450-420 arasında bir Disk Atan Adam, bir Sitar Çalan Apollon, Kyniskos (kişi adıdır) ve özellikle *Doryphoros* (440'a doğru, mızrak atıcısı) ve *Diadomenes* (başında zafer bandı olan atlet, 425'e doğru). Biçimsel yetkinlik biraz soğuktur. Çağdaşı olan Atinalı Phidias başyapıtları arasında tinsel bir soluk gibi geçecektir.

"Ciddi stilin disiplini içinde büyümüş olan Phidias bunun mirasını toplar, onu aşırı sadeliğinden arındırır ve tam

anlamıyla gerçekleşmesini sağlar" (Fr. Chamoux). Gayet iyi tunç işlediği gibi (örneğin 465-460'ta Akropol'deki 9 m. yüksekliğindeki Athena Promakhos), altın ve fildişini (445-440'ta Parthenon'da altın ve fildişi karışımı devasa Athena Parthenos heykelleri ile 435-425'e doğru ± 12 m. yüksekliğinde Olympia'daki Zeus heykelleri) ve mermeri de (örneğin Parthenon'un heykelli süslemesi için: doğu alınlığında Athena'nın doğumu, batı alınlığında Poseidon'un doğumu; metopların üzerinde devlerin, santorların, Amazonlarının dövüşlerinden ve Troya savaşından alınma sahneler; frizin üzerinde Panathene'lerin geçit töreni, ± 160 m.). Parthenon'daki bütün heykelleri Phidias tek başına gerçekleştirmemiş olsa da, güçlü kişiliği, bedenlerin modelinin, yüzlerin ifadesinin ve giysilerin oyununun, doğallıkla haysiyetin karışımından oluşan egemen bir kusursuzluğa eriştiği homojen bir stil dayatmayı başarmıştır.

Phidias'ın etkisi beşinci yüzyılın ikinci yarısında çok büyüktür. Mezarlık ya da adak rölyeflerinde –örneğin Triptolemes'in inisiyasyonuyla birlikte Eleusis'teki rölyef bunlardandır– ve pişmiş topraktan figürinlerin ustanın yarattığı tipleri kullandığı küçük plastik eserlerde bu hissedilir. Küçük bronzlar ise daha da enderleşir, bununla birlikte Polyklitos'tan esinlenmiş yakışıklı atletler görülür.

Ama Phidias'ın dehası çağdaşı olan ya da kısa bir süre sonraki diğer büyük heykeltıraşları unutturmamalıdır. Onlar da son derece yeteneklidir: Perikles'in portrecisi Kresilas; 420'ye doğru Rhamnonte'deki Nemesis heykelinin yaratıcısı Agorakrites; Erekhtheion'un Karyatidlerini ve –G. Dontas'ın varsayımına göre– Riace'deki tunçtan

ikinci savaşçıyı muhtemelen kendisine borçlu olduğumuz Alkamenes. Yüzyılın sonuna doğru daha fazla taşkınlığa dönük yeni eğilimler, özellikle de şeffaflık etkileriyle bedenin –esasen de kadın bedeninin– zarif biçimlerini vurgularken uçuşan giysilerin işlenişinde ustalık kazanmış Mendesli Kallimakhos ve Paeonios (420'ye doğru Olympia'ya adanmış Paeonios'un Zaferi ve 410'a doğru Athena Nikis tapınağının korkuluk duvarı üzerinde).

Bazı eserler 430 yılından itibaren klasik eğilimlere direnç gösterirler; örneğin Büyük Yunanistan'da yontulmuş, Roma Ulusal Müzesi'nde bulunan etkileyici Yaralı Niobides. Beşinci yüzyıldan dördüncü yüzyıla geçerken, Bassae tapınağının iyi korunmuş frizi (British Museum'da) bir Amazon dövüşü ile bir Santor döğüşünü resmeder ve bunlarda gerçekçi ayrıntılarla ifadeci jestler çoğalmıştır.

3. **İkinci klasisizm (400-325).** – Dördüncü yüzyıldaki plastik eğilimlerin gelişimini adım adım izlemeyi sağlayan şey öncelikle Attika mezar rölyefleri zengin dizisidir. 400'e doğru Hegeso'nun aşağı rölyef dikilitaşına hâlâ damgasını vuran Phidias'ın dinginliği, 390'a doğru Dexileos atlısının yüksek rölyefini canlı kılan hareketle tezat oluşturur. Giderek daha karmaşık ve çeşitli tutumların seçiminde ifade bulan dışavurumcu bir gerçekçiliğin tedrici ve paralel yükselişi ile belli bir yapmacıklığa yol açabilecek rafine bir maniyerizm yönünde bir evrim görülür. Ölen kişiye veda sahneleri, gerek dikilitaşların üzerinde gerekse de mermerden mezar vazoları (lekythos, loutrophoros) üzerinde olsun, patetik bir nitelik alır. (Şu anda korunmakta olduğu) Pire yakınlarında bulunan İstria'lı Poliksenos ile Ni-

keratos'unkiler gibi yüzyılın ikinci yarısındaki lüks mezar anıtları hem rölyefli frizlerle hem de rondbos heykellerle süslüdür. Örneğin, daha önce sözünü ettiğimiz Halikarnassos mozolesi ya da daha küçük ölçekte, Doğu hükümdarlarının Yunan sanatçılara sipariş verdiği ve minyatür tapınaklar gibi işlenmiş büyük lahitler (örneğin 350'ye doğru, Ağlayan Kadınlar Lahdi ve 310'a doğru İskender lahdi, İstanbul Arkeoloji Müzesi).

Beşinci yüzyıl için olduğu gibi, dördüncü yüzyılda da Antik yazarların hayranlığını kazanmış çok sayıda heykeltıraş adı biliyoruz, ama kesin olarak onların diyebileceğimiz neredeyse hiçbir orijinal esere sahip değiliz. Hem Pausanias'ın hem de taşlardaki yazıtların tanıklık ettiği, Polyklitos'un öğrencisi olan Argoslu Naukydes ile Delphoi'de çok faal olan Argoslu Antiphanes üzerine, Epidauros'taki Asklepios tapınağının altın ve fildişi karışımı ibadet heykelinin yaratıcısı Paroslu Thrasymedes üzerine, Atinalı olan Praksitele'nin babası Cephisodote ve Atina agorasındaki Apollon Patroos'un bir bölümü ayakta kalmış Euphranor üzerine ancak edebiyat ya da epigrafi sayesinde bilgi sahibi oluyoruz. Mimari heykelcilik Timotheos ile Hektoridas'ın yetenekleri konusunda bize Epidauros'taki Asklepios tapınağının (± 380) alınlıklarında ve özellikle Tegee'nin (± 360) alınlıklarında da Skopas'ın yetenekleri konusunda genel bir bilgi vermektedir. Bunlardan kalan birkaç unsur arasında bir baş Atina Ulusal Müzesi'nde korunmaktadır ve inanacak olursak, Michel de Bry'nin başı yakın dönemde Malibu'daki J. Paul Getty Müzesi'ne girmiştir ama özgünlüğü kuşkuludur.

370-340 arasında faal olan Paroslu Skopas ikinci klasisizmin önde gelen şahsiyetlerinden biridir. Yarattığı kişilerin vücudu bütünüyle duygu, heyecan, patetik ifade etmeye katkıda bulunmaktadır: sinirli bacaklar, geniş ve kaslı gövde, kalın boyun, kübik yüz, gözler oldukça çıkık olan kaşların yayı altında gömülmüştür ve bakışlara endişe verici bir derinlik kazandırır. Tegea alınlıkları, Menades, Halikarnassos Mozolesi frizinden (bunun yapımına Timotheos, Bryaksis ve Leokhares'in yanında Skopas da katılmıştır) başka, Hope ve Lansdowne Heraklesleri, belli bir şehvetli bitkinliği de (örneğin Samothraki'deki bir kült grubu içinde Afrodit'e eşlik eden *Pothos* –Aşk Arzusu alegorisi– dolayısıyla) duyarlılıkla ifade edebilen bu ateşli ve son derece karışık stil hakkında bize somut bir fikir verir.

Praksiteles, aynı yıllarda, Attika geleneğinin inceliklerine sadıktır. Mermer üzerinde çalışır. Genç teninin zarafetini muhteşem bir şekilde verir. Tercih ettiği kişiler gerçekten de zarif biçimli gençlerdir, dinginliğin huzuru içinde rahatlık ve yumuşaklık ışıltıları saçarlar; tavırlar gevşektir ve kalça hareketi çok belirgindir. Zarif bir şehvetlilik yalnızca Knidos Afrodit'i gibi, bütün cazibelerini ortaya koyan kadın heykellerinden değil, Sıvı Boşaltan Satir, Kertenkele Öldüren Apollon ya da Çocuk Dionysos'u Taşıyan Hermes (bunun mükemmel bir antik kopyası Olympia Müzesi'ni süslemektedir) gibi çok sayda çıplak erkek heykellerinde de görülür. Yüzler belli belirsiz bir gülümsemeyle aydınlanmıştır ve bakışlar bir düş içinde kaybolur. Gelenek Praksiteles'in canlı modellerden esinlenmesini öngörüyordu, ama onun yarattığı güzellik, ideal,

arı, güzelleştirilmiş, mermerlerini ressam Nikias'a renklendirtmiş olsa da, doğalcı hiçbir yanı olmayan bir güzellik olarak kalır. Phidias'ta olduğu gibi, plastik nitelik tinsel bir ifadeyle iki misline çıkar, ama burada dingin bir şehvetliliğe yönelmiştir. Bize kadar ulaşan o dönemin ender büyük orijinal tunçları arasında, Marathonlu Ephebes –elinde bir kaplumbağa tutan genç Hermes elbette– 340'a doğru Praksiteles atölyesinde yapılmış olmalıdır.

Yüzyılın ikinci yarısında, öncelikle bir tunç işçisi olan Sikyonlu Lysippos, tıpkı kendisinden önce Polyklitos'un yapmış olduğu gibi, insan vücudunun ideal oranlarını araştırır. Çok başarılı olacak yeni bir *kanon* oluşturur. Buna göre, baş bedenin yüksekliğinin sekizde biri olmalıdır. Atletlerin güzelliğine çok duyarlı olduğundan, onlara hareketsizken bile dinamik tutumlar verir. Örneğin ünlü *Apoxymenes* (vücudunu temizlemek için kolunu öne uzatmış genç delikanlı) ya da Herakles Epitrapezios. Bir Malibu tuncu –muzaffer bir genç atlet zeytin dalından tacını takmak üzeredir– belki Paraksiteles'in etkisiyle yumuşatılmış olan Lysippos stili hakkında iyi bir fikir verir (± 300). Lysippos portre sanatında çok yetkindi, dördüncü yüzyılda tam bir atılım sergilemişti, öyle ki Büyük İskender'in resmi portrecisi olur ve fatihin önüne geçilemez gücünü ve coşkusunu ifade eden hem gerçekçi hem de yüceltilmiş portreler gerçekleştirir.

Dışavurumcu doğalcılık gelişir. Örneğin, muhtemelen Silanion'a atfedilen Atina Ulusal Müzesi'ndeki tunçtan başın gösterdiği gibi, yediği darbelerle yüzü şişmiş bir boksörün heykelini yapmaktan bile kaçınılmaz (± 330). Helenistik heykeltıraşların yolu açılır.

Büyük ustalardan giderek daha fazla esinlenen koroplatlar *figürinleri* ve *protomeleri* yetenekli bir şekilde yaratmaya devam ederler. Bunlardan bazıları zengin renklerini korumuşlardır. Boeotia'daki Tanagra atölyesi giysili zarif kadınlar imal etmeye başlar. Helenistik dönemde bunlar giderek artacaktır. Özellikle son yıllardaki birçok buluntunun (Derveni'de, Vergina-Aigai'de), üzerlerinde çoğu zaman fildişinden rölyefler ya da aplike figürler bulunan değerli madenden lüks objeler (sandıklar, asalar, taçlar, şatafatlı silahlar, aynalar, yemek akımları, vazolar) ortaya çıkardığı Makedonya'da Helenleşmiş hükümranların ve saraylarındaki zengin soyluların artan taleplerinden teşvik gören mücevhercilerin, kazıcıların, maden çizicilerinin faaliyetleri artar (330-320'ye doğru Makedonya'da imal edildiğine kuşku olmayan ve yaldızlı rengi karışımındaki güçlü kalay miktarına borçlu olan tunçtan bir Derveni krateri üzerindeki gibi protomeler ve hatta bütün olarak kişiler). Gümüş *paralarda* hükümran portreleri, özellikle II. Philippos'un, ardından İskender'inki giderek artar. *Kazılı taşlar* kalitelidir ve bazı taş kazıları yontucuların imzasını taşır. Bunların en yeteneklisi, 400 yılına doğru, Deksamenos adındakidir.

III. – Resim, boyalı seramik, mozaik

1. Beşinci yüzyıl. – Paestum'da bulunan ve Dalgıcın Mezarı denen mezar, bir süreden beri, bize 480 yılına doğru Yunan büyük resmine dair çok somut bir fikir vermektedir. İlk bakışta, yalnızca renkli bir desen söz konusudur

ve bu altıncı yüzyılda olduğu gibi, perspektifsiz ve alan derinliğinden yoksundur. Ama dikkatli bir inceleme rengin (kırmızı, mavi, yeşil), kişi siluetlerinin tanımında temel bir rol oynadığını göstermektedir, oysa ki siyah çizgiler ayrıntı katmak için ancak ikincil olarak müdahale ederler. Yüzlerin işlenişinde titiz bir özen görülür ve böylelikle ön plandaki kişilerin duyguları yoğun biçimde ifade edilmiş olur (burada şölene katılanlar): aşk arzusu, şaşkın merak, müziğin vecdi.

Bu ifade kaygısı, bir kişinin *ethos*'unu (ahlaki karakterini) fizyonomisiyle ifade etme arzusu, Thasoslu Polygnotos'ta görülür. Plinius'a göre (*DT*, XXXV, 56), "resme, ağzı hafifçe açmak, dişleri göstermek gibi yetkinlikleri ilk o getirdi ve yüzün antik katılığının yerine çeşitli ifadeler geçirdi." ± 475 ile 440 arasında çok faal olan Polygnotos, Troya'nın Zaptı (*İlioupersis*) ve Pausanias'ın (X, 25-31) ayrıntılı olarak tarif ettiği, Delphoi'deki Knidosluların *leskhe*'sindeki (toplantı salonu) Odyssea'nın Ölüleri Çağırması (*Nekryia*) gibi geniş kompozisyonlarda çok sayıda kişiyi birçok düzeyde kat kat dizerek belli bir alan derinliği yaratma arzusundaydı. Manzara resmi de bir ağaç, bir ırmak ya da çakıltaşları dolu sahil biçiminde ortaya çıkar.

Polygnotos'un çağdaşı olan Atinalı Mikon, 460 yılına doğru Atina Agorasındaki *Stoa Poikile*'nin ("alacalı revak") dekorasyonunda ona yardım etti. Bir Amazon dövüşü ile Maraton Savaşı'nı resmetti. Özellikle kişilerin hacimli resmedilmesine özen göstermiştir. Pleistainetos ile Panainos, 430 yılına doğru akrabaları Phidias tarafından heykeli yapılan Olympia'daki Zeus'un dekorasyonuna katılmış-

lardı. Tiyatro dekorlarını ilk resmeden kişi olduğundan "skenograf" olarak adlandırılan Samoslu Agatharkhos, perspektifin resmedilişinde ve resim uzamının örgütlenmesinde kuşkusuz ilerleme sağlamıştı. Yüzyılın son çeyreğinde, Atinalı Apollodoros, "skiagraf" ("gölge ressamı") lakabını muhtemel gölge ve ışık teşebbüslerine ve degradelere borçludur. Ele alınan konular genellikle epik ya da mitolojik esinlidir, ama Herakleali Zeuxis daha yumuşak, daha gevşek bir atmosfer anlamında onları yeniler (tuvalet giysili Helen, bir santor ailesi, güllerle taçlı Eros örneğin). Rakibi Efesli Parrhasios canlı ve gerçekçi portre uzmanıydı, ayrıca müstehcen küçük tablolar da yapıyordu. Bütün bu sanatçıların ortak ideali gerçekliğe mümkün olduğunca sadık kalmaktır, ama güzel, uyumlu ve tek kelimeyle ideal bir gerçekliği öne çıkarmaya da devam ederler.

Beşinci yüzyılda vazo ressamlığı esasen Atinalılardadır. Büyük resme en yakın kategori beyaz zeminli vazolardır ve bunlar özellikle 480-400 arasında gelişmiştir: Mezarlıklar için yapılan *lekythos*'lar (buralarda dikilitaşların temalarına yakın temalar görülür: ölenlere veda, mezara sunu), ayrıca başka vazolar, özellikle kupalar, ender olarak da kraterler. Desen burada yerini, çok zengin renk kullanımıyla, gerçek bir resme bırakır.

Ama beşinci yüzyılın Attika vazoları çoğunlukla kırmızı figür tekniğine sadıktır. Yüzyıl sonunda, çoğunlukla karikatürvari, canlı siyah figürlü bir stilin –Thebai yakınlarındaki Boeotia mabedi için yapılmış olup onun adını alarak *Cabirion stili* denir– doruğa ulaştığı Boeotia hariç, ölmekte olan siyah figür artık bununla pek rekabet edememektedir. 470-425 arasında kırmızı figürlü Attika sera-

miğinde *serbest stil* gelişir. Böyle adlandırılmasının nedeni ressamların artık bazı geleneklerden kopmuş olmalarıdır; özellikle de göz artık profilden görülen bir yüzde profilden çizilmektedir. Kişilerin tavırları yumuşar ve çeşitlenir.

Büyük resim 470-460'da Niobidlerin ressamını etkiler. Kişilerini, dalgalı çizgiler halinde maddileşen birçok düzeye dizme fikrini Polygnotos'tan ödünç almıştır (Louvre'daki adını veren kraterin üzerinde bu görülür). Hermonaks ile Penthesilea ressamı yüzleri ifadeci bakışlarla canlandırmayı bilmektedir. 450 yılına doğru Akhilleus ressamı kahramanın sakin gücünü doğal olarak ifade eder (Vatikan amforası). Ayrıca beyaz zemin üzerinde çok güzel *lecythe*'leri de süsler. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde Kleophon ressamı, Phidias'ı örnek alarak, başları hafifçe eğik, hem soylu hem esnek duruşları olan kişiler yaratır.

Temalar hâlâ genellikle mitolojik ya da kahramanlıktır, ama tür sahnelerinin oranı da sürekli artmaktadır. Yüzyıl sonunda "*çiçekli*" *stil*'de doruğa ulaşırlar; bunun habercisi örneğin zarif Eretria ressamıdır ve en yetkin örneği de Meidias ressamıdır. İncelikli bir şekilde plili giysiler giymiş zarif genç kadınlar yumuşak genç erkeklerle söyleşmektedirler, bu sırada Eros da üzerlerinde uçmaktadır. Herakles gibi geleneksel olarak acımasız kahramanlar bile kibar kibar sohbet ederler (British Museum'daki hydria).

Tür sahnelerini ya da şiddetin olmadığı mitolojik sahneleri tercih etme yönündeki bu yeni eğilim, Korinthos'taki ve Boeotia'daki gibi bazı küçük atölyelerin ve özellikle de ± 430'dan itibaren Güney İtalya'daki Yunan sitelerine yerleşen atölyelerin ürettiği kırmızı figürlü seramikte görülür. Kuşkusuz ki başlangıçta göçmen Atinalı çömlekçi ve

ressamlar tarafından yapılan bu eski İtalya Yunanı vazolar çağdaşlarının seramiklerine çok yakındır; tiyatronun etkisi bazı figürlü dekor temaların seçimi üzerinde hissedilmektedir.

2. Dördüncü yüzyıl. – Dördüncü yüzyılda boyalı seramiğe nicelik ve nitelik bakımından İtalya'daki Yunan kolonilerinin üretimi egemen olacaktır. Birçok imalat merkezi gelişir ve en azından bir Apulia stili fark edilebilir. Genellikle oldukça özenlidir. Ayrıca 400-350 arasında Campania stili, Lukanos stili, Paestum stili ve Sicilya stili de görülür. Uzmanlar, Attika seramiğinde olduğu gibi, çok sayıda sanatçının elini tanıyacaklardır, ancak içlerinden çok azı eserlerini imzalamıştır. Genel eğilim süsleme ve dekor manyerizmi doğrultusundadır; üste atılan beyaz boyalar genellikle aşırı kullanılır, ama desen 330'a kadar kalitesini korur ve büyük resmin etkisi perspektif verme kaygısında hissedilir, özellikle tapınaklar, mezarlık naisko-i'leri ya da çeşme gibi anıtların figürasyonunda görülür. Ele alınan temalar beşinci yüzyıl sonunun geleneklerinde yer alır: bitmek bilmeyen tür sahneleri, tiyatrodan esinlenmiş zengin mitolojik sahneler, kimi zaman da tiyatro gösterilerinin kendisi, özellikle komediler. Yüzyılın son çeyreğinde, bu boyalı seramik neredeyse her yerde çöküşe girerken, biçimleri aynı türdeki Attika seramiğinden esinlenen *siyah vernikli* bir üretim gelişir.

Çünkü Atina'daki atölyeler dördüncü yüzyılda, parlak sırı, net ve basit biçimleri madeni yemek takımlarından esinlenen siyah bir seramiği bolca imal ederler. Tamamen siyah Attika vazolarının üretimi altıncı yüzyıla uzanır, ama

± 380'den itibaren bu çömlekler, genellikle en iyi etkiyle basılmış geometrik ve çiçekli bir dekorla süslenmiş olarak yaygınlaşır.

Kırmızı figürlü Attika seramiği, İtalya kolonilerinin rekabetine rağmen devam eder, ama grafik kalitesi düşer ve esin etkisini yitirir. *Kertch* (bu tür seramiğin, ihraç edildiği için bol miktarda bulunduğu bir Güney Rusya şehrinin adından dolayı) denen stil 370-320 arasında gelişme gösterir ve en iyi dönemi 350 yılına doğru Marsyas ressamıyla birlikte görülür. Çağdaş heykelin etkisi kişilerin görünümünde ve tutumlarında hissedilmektedir. Bunlar *panathena amforaları* üzerinde günün zevkine de uyarlanmışlardır, yine de siyah figür tekniğine sadakatleriyle gayet geleneksel dirler. İmalat yıllarında o yıla adını veren yüksek yargıcın adı zikredildiğinden artık çok daha kesin tarihlenen bu amforalar yaklaşık 390-320 arasında sanatsal eğilimlerin belli bir gelişimini izlemeyi mümkün kılmaktadır; ama 320 yılından itibaren yüksek yargıç adının yazılmasına artık son verildiğinden tarihlenmeleri yeniden flu bir hal alır.

Boyalı seramik Atina'da dördüncü yüzyıl sonundan önce yok olur; belki de çağdaş büyük resmin bir yansısını bile veremeyecek gibi hissetmektedir kendini, bu resim ise renklerin ve gölgelerin incelikli oyununu geliştirerek, hacmi ve uzamı ortaya sererek, kısacası, Platon'un söylediğinin tersine, gerçeklik *yanılsaması* vererek atılımına devam etmektedir. Birçok okul doğar: 380'e doğru ünlü bir atlılar çarpışması resmetmiş olan Kizikoslu Androkydes'le birlikte ve ölçülü, patetik bir eser olan İphigenia'nın Kurban Edilişi hayranlık uyandıran Kythnoslu Temanthes'le birlikte İyonya okulu; cilalı resim tekniğini başlatmış olan

Pamphilos ve Eupompos'la birlikte, ardından, 370-330'a doğru, Epidauros tholos'undaki Aşk'ı ve Sarhoşluk'u temsil eden grubuyla kısaltım sanatının ve şeffaflık etkilerinin ustası Pausisas ve Melanthios ile birlikte Sikyon Okulu; hem ressam hem heykeltıraş, hem pratisyen hem teorisyen olan, uyum (*symmetria*) ve renkler üzerine kitapların yazarı Euphranor'la birlikte, sonra da öğrencisi Antidotos, sonra 350'den sonra Praksiteles'in dostu ve meslektaşı Nikias'la birlikte Attika okulu; son olarak da Nikomakhos ve öğrencileriyle –yeteneklerini Makedonya hükümranlarının hizmetine sunan Ariston, Koroibos, Eretria'lı Philoksenos ve Aristeides– birlikte Thebai okulu. 1977 yılında Vergina-Aigai'da keşfedilen iki mezar bize belki de sanatlarının, her koşulda ± 330 yıllarında büyük resmin doğrudan bir tanıklığını sağlıyor.

Muhtemelen II. Philippos'un olan mezarın ön yüzünde 5,56 x 1,16 m.'lik bir frizin üzerinde canlı bir av sahnesinin kalıntıları durmaktadır. Ava on kişi katılmaktadır, kimileri ayakta kimileri atlı, vahşi hayvanlarla karşı karşıya gelen köpekler vardır ve bütün bunlar bir dağın yakınındaki bir ormanla çevrelenmiştir. Kompozisyon, simetri ve çeşitliliğin uygun bir dozunu sunmaktadır, renkler zengindir, kısaltım sanatına kusursuzca hakim olunmuştur. Bu Aristeides'in bir eseri midir? Tören sepeti bulunan komşu bir mezarın içi freskolarla süslüdür. Bunların en eksiksizinde, 3,50 m. uzunluktaki bir panonun üzerinde Persephone'nin Hades tarafından kaçırılması resmedilmektedir. Bu oldukça ender konu Nikomakhos tarafından geleneğe uygun biçimde işlenmiştir (aşağı yukarı aynı tarihli Vergina'daki bir başka mezarda 1987 yılında keşfedi-

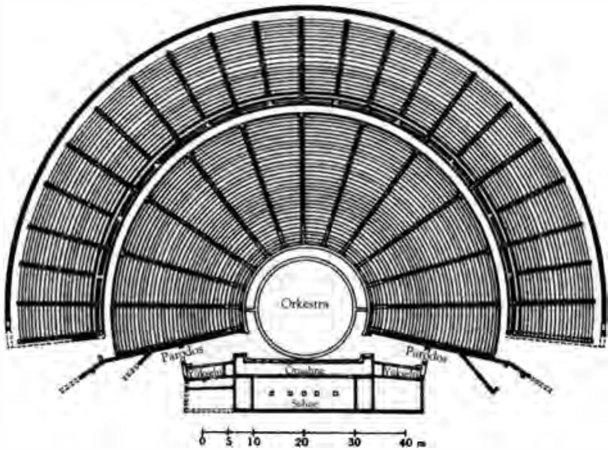
len mermerden bir gövdenin arkalığı üzerinde de görülür); renkler zarif ve çeşitlidir (özellikle, mavi, mor, toprak rengi, sarı), şahısların ışıltılı varlığı zemindeki boşlukla vurgulanır. Pompeii'deki Fauna Evi'nde bulunan büyük bir mozaik bize Philoksenos'un ünlü bir eserinin bir kopyasını sağlar. Burada İskender Pers Kralı Darius'la bir muharebenin ortasında karşı karşıyadır.

Özellikle dördüncü yüzyılda sanat mozaiği Yunanistan'da yaygınlaşmaya başlar. Bunlar döşeme mozaikleridir, yüzyılın ilk yarısında Olynthos ve Eretria'daki bazı evlerde olduğu gibi, değişik renklerde küçük doğal kaydırak taşlarından yapılmıştır. Pella evleri, 330-300'e doğru, figürlerin konturlarını vurgulamak için kurşun sızıntıları kullanarak teknikte bir gelişmeyi ifade ederler. Konular yine kahramanlıkla ilgili (av sahneleri: geyik, aslan) ya da mitolojiktir (Bellerofontes kimera'yla karşı karşıya, Nereide bir deniz atının sırtında, Dionysos bir panterin üzerinde, kartal başlı aslanların ve Arimaspes'lerin kavgası); hareket duygusu canlıdır. Pella'da çalışan bir mozaikçi eserlerinden birini imzaladı; adı Gnosis'ti. Onun da peşinden başkaları gelecektir.

Dördüncü yüzyıl resmi 330-300'de Kaunoslu (Karya'da) Protogenes, Aetion ve özellikle de Antik yazarların Antikçağ'ın en büyük ressamı kabul ettikleri Kolofonlu Apelles'le birlikte doruğa çıkar.

Plinius'a göre Protogenes "resminde gerçeğe benzerliğe değil hakikatin kendisine erişmek" (*DT*, XXXV, 103) istiyordu. Özellikle Rodos'ta çalışmıştı. Öyle titizdi ki, ana figürü yerel kahraman Ialysos olan bir tabloyu temizleyip hazırlamasının yedi yıl aldığı söyleniyordu! Aetion ününü

327 yılında yaptığı, Roksana ile İskender'in düğün odası temsiline borçluydu. Ama büyük fatihin resmî ressamı Apelles'ti. Hükümranın çok sayıda portresinin yaratıcısı odur. Bunlardan biri, –Zeus gibi– Şimşek Taşıyan İskender ünlü resmidir. Dindışı ya da dini esinli birçok konuyu da işlemiştir. Bunlardan biri olan *İftira* alegorisi, MS II. yüzyılda Lukianos'un tarifi sayesinde, Botticelli, Mantegna ve Raffaello gibi Rönesans'ın birçok büyük ustası tarafından yeniden işlenecektir. Dinsel esinli tablolar arasında, genç kızlarla çevrili Artemis ve Afrodit Anadymenes (yani dalgadan doğan Afrodit) onun başyapıtları arasındadır. *Kharis* –lütuf– sayesinde tüm öncellerini geride bıraktığını düşünüyordu. Bu belki de gerçekten dördüncü yüzyıl Yunan sanatının egemen niteliğiydi.



Şekil 12: Epidauros'taki klasik ve Helenistik tiyatro.

V. Bölüm

HELENİSTİK SANAT
(MÖ 323-31)

İskender macerasının sonucu olan politik satranç tahtasındaki değişimlere rağmen Yunan dünyası derinlemesine altüst oluşlar yaşamamıştır, çünkü uluslararası ilişkiler yeni temeller üzerinde inşa edilmiş olsa da, gündelik yaşamın çerçevesi pek değişmez: Site, genellikle taklit edilmek istenen muzaffer bir geçmişe gönderme yapan bir tutuculukla, özerkliğini, geleneklerini, inançlarını korur. Sanat da süreklilik koşullarında, yine geçmişin belli ölçülerde iradi taklidi sayesinde, çelişik olmasa da paralel eğilimlerin damgasını taşıyan ağır, karışık, dolambaçlı bir evrimle gelişir. Bu dönemde tehlike, kemikleşme, akademizmdir ve birçok eser bundan kaçamamıştır. Ama gerçek sanatçılar basmakalıp formüllerin kısır taklidine takılıp kalmazlar. Geçmişten esinlenseler bile yeni tipler yaratırlar, bazı eğilimleri geliştirirler; özellikle mimaride öncellerinin araştırmalarını, onların ancak ana hatlarını oluşturdukları şeyi gerçekleştirmeye kadar vardırırlar. Helenistik sanat

genellikle dördüncü yüzyıl sanatı içinde tohum halindedir, ama gelişme yavaş yavaş, III., II. ve I. yüzyıllarda meydana gelecektir. Yunan dünyasının politik çekim merkezinin Doğu'ya doğru yer değiştirmesi, Küçük Asya'nın Attalos kralları, Yakındoğu'daki Selevkos İmparatorluğu, Mısır'daki Ptolemaios'lar, Bergama'da, Antakya'da, İskenderiye'de saf anlamda Yunan sanat merkezlerinin ortaya çıkmasına yol açar ve yerel etkilerle kuşkusuz kırma yapmış Yunan sanatı örneğin günümüz Afganistan'ındaki Ay Khamun kadar uzak bölgelere dek yayılır. Yunan uygarlığı ile İskender'in parçalanmış imparatorluğundaki yerli sanatların buluşması, Helenistik sanata bağlı özgün periferik sanatların ortaya çıkmasını sağlar, ama burada bunları ele almak mümkün değildir, çünkü belli başlı odakları artık Doğu Akdeniz'in bütününü çevreleyen bir sanatın zenginliği çok büyüktür.

I. – Helenistik mimari

Helenistik yaratının verimliliği ve çeşitliliği en iyi mimari alanında kendini gösterir. *Dinsel mimari,* dördüncü yüzyılın nispeten bodur tapınaklarının ve özellikle de İyon düzenindeki birçok başyapıtın ardından, tek sıra sütunlu birçok Dor tapınağının yapımıyla birlikte canlılığını korur.

Üçüncü yüzyıl başında Bergama'daki Athena ve Klaros'taki Apollon tapınaklarının her birinde bir Dor tapınağı bulunmaktadır (Klaros'ta 6 x 11 sütun; 22,68 x 43,78 m.; Bergama'da 6 x 10 sütunlu, 12,27 x 21,77 m.). Klaros'takinin özelliği, mabet niteliğiyle de ilişkili olarak,

başlangıçta düz sonra ise kubbeli tavanlı (MÖ birinci yüzyıldaki bir düzenlemeden sonra) iki salondan oluşan bir yeraltı gömütüne sahip olmasıdır. 170-160'a doğru Kos'taki Asklepeion'daki üst seki A Tapınağı denen mermerden bir Dor tapınağıyla süslenir (6 x 11 sütun; 15,96 x 31,17 m.). Daha mütevazı başka Dor tapınakları da inşa edilmiş olup, bunların çoğu yalnızca Rodos adasında bulunmaktadır: Lindos'ta (± 300; 7,75 x 21,65 m.) ve İalysos'ta (III.-II. yüzyıl; 12,50 x 23,50 m.), amfiprostilli tetrastil Athena tapınakları; Kamiros'ta (III. Yüzyıl; ± 8 x 19 m.) *in anti* iki sütunlu Apollon (?) tapınağı; Lykosoura'daki Arkadia'da Despoina tapınağı heksastil prostildir (± 170-160; 11,15 x 21,35 m.)

Üç büyük İyon tapınağı MÖ dördüncü yüzyıl sonu ve birinci yüzyıl arasında aşama aşama inşa edilmiştir. Efesli Paeonios ile Demetrios, canice bir yangının 356 yılında harap ettiği Efes'teki Artemis tapınağını 330 yılına doğru yeniden inşa etmeye girişirler; bu çifte sütunlu büyük tapınak (ön yüzde 8 sütun, arka yüzde 9 x 21 sütun; 50,48 x 107,11 m., yani 97 x 205 İyon arışı) ancak 250 yılına doğru tamamlanacaktır. Çifte sütunlu Apollon Didymaios'un rekonstrüksiyonu daha uzun sürmüştür, dördüncü yüzyıl sonunda mimar Daphnis ile Paeonios tarafından başlanmış ama ancak ikinci yüzyılda tamamlanabilmiştir (10, zengin taban süslemeli x 21 sütun; 51,13 x 109,34 m.); sekos'un peristili ve duvarları yüksek bir podyumun üzerinden sarkmaktadır; 12 sütunlu bir pronaos, yükseltilmiş küçük bir salondan önce gelir: *khresmographion* (kehanet odası). Buradan devasa bir merdivenle aşağıda kalan geniş bir *hypethros*'a inilir. Buranın dibinde dört İyon sütun-

lu bir *naikos* prostili bulunur (8,24 x 14,23 m.). Sardes'te görkemli projelerle Artemis tapınağının yapımına girişilir, ama anıt hiç tamamlanmayacaktır. Likya'daki Xanthos'ta bulunan Letoon'da 160 yılına doğru daha mütevazı olan Leto İyon tapınağı yükselir (6 x 11 sütun; 16 x 31 m.).

İkinci yüzyılın büyük bir mimarı olan Alabandalı Hermogenes öncelikle bir teorisyendir ve Vitruvius'a göre, sütunları nispeten sıkışık (sütun aralarının ve sütunların taban çapının ilişkisi 1,5'dur) bir *pycnostyle*'den, *systyle*'e (R = 2), *eustyle*'e (R = 2,25) ve bir *diastyle*'e ve bir *aerostyle*'e (R = 3,5) dek peristil sütunlarının dizilişine göre farklı anıt türlerini tanımlamıştır. En azından üç İyon tapınağını ona borçluyuz: Teos'taki Dionysos 180 yılına doğru 'eustylos' sistemiyle, Priene'deki Apollon tapınağından esinlenen bir planla (6 x 11 sütun; 18,50 x 35 m.) inşa edilmiştir. Ayrıca Meandrum'da da iki Magnesia tapınağı vardır: Tetrastil prostilli olan Zeus Sosipolis tapınağı (± 190; 7,38 x 15,82 m.) ve özellikle sözde-dipter olan Artemis Leukophryen tapınağı (± 160; 8 x 15 sütun; 28,89 x 55,16 m.). Hermogenes'in (?) yarattığı sözde-dipter plan peristasis ile sekos duvarları arasındaki mesafeyi genişleterek uzam etkisi yaratır. İkinci yüzyılın birçok anıtında bu görülür: Lesbos Adası'ndaki Messa'daki Afrodit İyon tapınağında (8 x 14 sütun; 23,75 x 41,52 m.) ve Karya'daki iki tapınakta: Lagina'daki Hekate Korinthos düzenlidir (8 x 11 sütun; 21,30 x 26 m.) ve Alabanda'daki İyon (?) tarzı Apollon tapınağı (8 x 13 sütun; 21,66 x 34,53 m.) mimar Menesthes'in eseridir.

Lagina'daki tapınaktan anlaşıldığı üzere Korinthos düzeni bundan böyle anıtların dışında da kullanılmaktadır ve

170'e doğru Atina'daki Olympia Zeus dipteri mimar Kossutios tarafından yeniden ele alınmıştır –çünkü ilk proje altıncı yüzyıla uzanıyordu– ama ancak çağımızda ikinci yüzyılda tamamlanmıştır (8 x 20 sütun; 41,11 x 107,89 m.). Küçük İyon tapınakları arasında, heksastil prostilli Bergama'daki Dionysos tapınağı (ön yüzde 4 sütun + 2 geri dönüş başlatan; 11,80 x 20,22 m.) MÖ ikinci yüzyılda, biçimiyle ve uzun bir perspektifin ucundaki bir podyum üzerindeki yükseltisiyle, Roma döneminin çok sayıda tapınak düzeninin habercisidir.

Genellikle boyutları bakımından hâlâ mütevazı olan ama yapıları bakımından özgün olan tapınaklar şimdi Yunan toprakları üzerinde, örneğin Delos'ta, Mısırlı ve Suriyeli Doğu tanrıları için inşa edilmektedir. Anıtsal sunakların ortaya çıkışı da yenidir: Siracusa'da II. Hieron döneminde (± 230) bir stadyum uzunluğunda (192 m.) sunak; zengin revak mücevherlerle ve neredeyse kare şeklindeki bir kaide (36,44 x 34,20 m.) üzerinde yükselen heykellerle çevrili Bergama'daki Zeus sunağı (± 170); Meandrum-Magnesia'daki Artemis sunağı Bergama'dakinden esinlenmiştir (kaidenin boyutları: 21,50 x 14,10 m.; tarih: ± 130).

Aplik düzenleri giderek yaygınlaşır ve dekoratif kaygı bundan böyle gerçek mimari ihtiyaçların önüne geçer. Dekoratif amaçlı olarak sözde-dayanakların kullanımına iyi bir örnek Samothrakili Arsinoeion tarafından sağlanmaktadır.

± 290-280 tarihli bir yazıta tarihlenen dinsel amaçlı bu büyük değirmi yapının dışında, duvarın üst bölümü, bir silmenin ve küçük bir kornişin üzeri, angaje Dor duvarayak-

larıyla süslenmiştir (yükseklik: 2,85 m.), bunun üzerinde de Dor saçaklar bulunur. İçerde, aynı düzeyde, Korinthos yarım-sütunları vardır ve bunların üzerinde İyon tipinde saçaklar bulunur. Her iki durumda da sözde-dayanakların alt kısmı bir korkulukla bağlanmış, bu da duvara eklenmiş, rölyef halindeki çengeller ve öküz başlarıyla süslenmişti. Mimar sade bir süslemeyi tercih etmişti.

Bu aplik düzen zevki, dekoratif değerlere gösterilen bu duyarlılık, karmaşıklaşma, hatta aşırı süsleme yönündeki gelişen bir eğilimle birlikte, Helenistik mimarinin çeşitli kesimlerinde gelişecektir. *Mezarlık mimarisi,* dördüncü yüzyıldakilerin ardından, ön yüzleri çok özenli büyük mezarlarla birlikte, bunun birçok örneğini verir: Bingazi, İskenderiye ya da Likya'daki kaya mezarları. Makedonya'daki mezarların ise içleri oldukça sadedir, odalar ve giriş kubbelidir ama dış kısım duvarayaklarıyla ve kanatları rölyeflerle süslü taştan anıtsal bir kapının boydan boya Dor ya da İyon yarım-sütunlarıyla ve heykellerle süsleme resimlerinin birbirine karıştığı karmaşık saçaklarla süslenmiştir.

Üçüncü yüzyılın ilk yarısındaki en güzel örneklerden biri Levkadia Yargısı denen mezardır. 29 ayak (8,68 m.) genişlikteki, 28 ayak (8,40 m.) yükseklikteki ön yüzünde Dor tarzı bir giriş bulunur ve iki duvarayağı, boyalı büyük insan figürlerinin, yortulmuş bir frizin, sahte pencerelerle süslü ve duvara bağlı altı yarım sütunla ayrılmış yedi kemer gözlü zarif bir İyon çatısı ve bütün bunların üzerinde de belki boyalı bir alınlık bulunan duvara bitişik dört yarım sütunu çevreler. Vergina'da üçüncü yüzyıl ortasından İyon cepheli mezar (kanatları kabaralı mermerden bir ka-

pıyı çevreleyen duvara bitişik dört yarım sütun) 1937'de ortaya çıkarılmış olup 1981'den itibaren Dor düzeninde de bir dengi vardır. 1981 kazılarında da üçüncü yüzyıl başından birleşik cepheli bir mezar çıkmıştır. Bunun özelliği üç kişili bir freskonun korunmasıdır. Bu kubbeli yeraltı mezarları Dion gibi Makedonya'daki başka yerleşimlerde ya da komşu bölgelerde de –örneğin Amphipolis– Helenistik dönem boyunca bulunur. Kazanlak'ta (Bulgaristan), Trakyalı bir hükümdar 300 yılına doğru cumbalı, kubbeli bir mezar düzenletti, üzerinde de bir tür kubbe tavanı bulunuyordu. Genellikle paralelyüzlü olan küçük mozolelere gelince, bunlara birçok nekropolde, örneğin Kyrenaika'da, Ras-el-Hilla ve Ptolemaios'ta, Trablus'ta rastlanır; Efes yakınlarındaki Belevi heroon'u 300 yılına doğru, silme subasmanlı ve Korinthos düzenli tepelikli, mermer kaplı bir kaya mezarlığıdır. Sicilya'daki Agrigente'deki Theron mezarı (MÖ 1. yüzyıl) kütlesel subasmanlı, üzerinde aplik düzende dekore edilmiş bir kat bulunan mezarlık anıtıyla aynı türdendir ve üzerinde tekrar konuşacağımız bu karışımlardan birine göre, burada Dor saçaklı İyon tarzıdır.

Ama Helenistik dönemin en gösterişli yapımları *sivil mimari* alanındadır. İskender ve veliahtları tarafından çok sayıda yeni şehrin inşaası, mimarların sürdürdüğü şehirleşme araştırmalarını teşvik eder. Arazi imkân verdiğinde, örneğin Milet'te, Trablus'taki Ptolemaios'ta, Antakya'da, Apamea'da, Suriye Lazkiye'de, –Rodoslu Deimokrates'in dördüncü yüzyıl sonundan itibaren büyük bir plan hazırladığı ve özellikle üçüncü yüzyılda, kimileri 100 ayak (± 30 m.) genişliğinde gerçek meydanlarla hayata geçecek olan– İskenderiye'de Hippodamos geleneği sürdürülmüştür. Ve-

Şekil 13 – Bergama Akropolü: bellibaşlı anıtlar

1, 2: Dor tarzı Athena mabet ve tapınağı; 3: tiyatro; 4: seki ve revak; 5: İyon tarzı Dionysos tapınağı; 6. büyük Zeus sunağı; 7. agora; 10: kraliyet sarayı; 11: evler; 12: kışla; 13: mühimmat depoları; 14. Traianus tapınağı; 15. kütüphane.

yahut, simetri ve eksen ilkelerini feda etmek pahasına da olsa, büyük teraslama ve destekleme çalışmaları pahasına toprağın eğimine hakim olarak mekânların konfigürasyonuna uyum sağlanmıştır. Örneğin Bergama'da yukarı şehrin belibaşlı anıt gruplarının, farklı düzeylerde, tiyatronun etrafında yelpaze oluşturarak düzenlenişinin dengi (Şekil 13), MÖ ± 250 ila 150 arasında orta şehirdeki anıtların düzenlenişindeki ustalıktır.

Bu şehir dokusundaki büyük kümelerin bağlantı, eklemlenme, yapılanma öğeleri, giderek *revaklardan* oluşmaktadır. Bunların boyutları giderek büyümektedir ve Lindos Akropolü'nde ya da Kos Asklepeion'unda olduğu gibi, tapınakların düzenlenmesinde de bu kullanılmaktadır. Burada geniş merdiven sahanlıkları ortaya çıkmaktadır.

Yeni sitelerde çok sayıda revak bulunmaktadır. Bunlar uzamı sınırlandırmak ve Milet'te (geniş kuzey –101,50 x 56,75 m.– ve güney –196,60 x 164 m.– agoraları üçüncü ve ikinci yüzyıllarda düzenlenmiştir) ya da Bergama'da (Athena temenos'u 190-140 arasında yapılmıştır) olduğu gibi, bir yerin ya da bir temenos'un etrafında net ve dörtgen bir çerçeve oluştururlar; veyahut, bir dolaşım eksenini sınırlandırmak için (örneğin Delos kutsal yolu) kullanılıyor ve gerektiğinde dayanak unsurlarından yararlanılıyordu – örneğin, (ön yüzünde 92 Dor sütunuyla) 208 m. uzunluğundaki ve 8,90 m. derinlikte, ama üç katlı (± 180-150) tek bir kemer gözlü Bergama tiyatrosunun ayağında bulunan meydanın batısındaki stoa.

Atina gibi yüzlerce yıllık sitelerde eski binalar, geniş revaklı uzun düz çizgilerle yaratılmış yeni bir çerçeveye

dahil edilmiştir. Örneğin, Akropol'ün güney ayağındaki II. Eumene stoa'sı (± 180-160; zemin boyutları: 161,80 x 17,85 m.) ya da vaktiyle yeniden oluşturulmuş, Agora'nın doğu kenarındaki II. Attalos stoa'sı (± 150; 116 x 19,40 m., bunun 13,30 m.'si yalnızca revak içindir ve 6,10 m.'si bunun sınırındaki işlikler içindir; ön yüz yüksekliği: 10,65 m.), hep iki katlı olup, her katta iki kemer gözü bulunmaktadır, ayrıca giriş katında, sırasıyla 70 ve 46 Dor sütunu ön yüzde, 34 ve 22 eksensel İyon sütunu bulunmaktadır (katta, ön yüzde İyon yarım sütunları duvarayaklarına bağlanmıştır ve hurma dalı başlıklı iç sütunlar vardır). Bu büyük revaklar artık şehir manzarasının önemli bir öğesidir.

Bu manzara o zamana kadar pek az inşa edilmiş ya da hiç yapılmamış büyük sivil yapıların adım adım ortaya çıkışıyla değişir: Politik, kültürel, sportif, hatta yalnızca yarar amaçlı yapılar, sanatla, kimi zaman da Antik yazarlarda hayranlık uyandırmış teknik ustalıkla düzenlenmiştir. Geniş kolektif donanım programları gerçekleşir: sekili *toplantı salonları* ya Milet'te 170 yılına doğru (35 x 24 m.'lik salon) ya da Antakya'da olduğu gibi yarım daire biçiminde düzenlenmiştir, veyahut 150 yılında Priene'de (20 x 21 m.'lik yapı) veya Assos'ta olduğu gibi ∏ şeklindedir. Çok sayıda *tiyatro* (yalnızca birkaç örnek verirsek, örneğin Dodoni'de, Bergama'da, Kirene'de, Apollonia'da, Segestes'te), orkestra biçiminde değişiklik yaparak defalarca elden geçirilerek, yarım daire biçimini almaya yönelmiştir ve sahne binası giderek gelişmiştir, sahnenin dibinde artık bir *proskenion* (düz tavanını oyuncuların sahne olarak kullandıkları bir revak); *gymnase* ve *palestre*'lerde gençler peristil avlularda ya da uygun salonlarda her türlü beden ve ruh egzersizi

yapabilmekte, sonra da yıkanıp dinlenebilmektedir (örneğin Priene, Bergama, Olympia, Delphoi, Delos'ta; en gösterişisi ise ikinci yüzyılın birinci yarısında üç düzeyde inşa edilen Bergama *gymnase*'ıdır); *stadyumlardan* bazıları Helenistik dönemin sonuna doğru sekilerle donatılır (örneğin Epidauros'ta, Nemea'da, Korinthos boğazında, Delphoi'de, Atina'da, Aphrodisias'ta, Trablus Apollonia'sında); *kütüphanelere* dair pek somut kalıntı elimizde yoktur ama özellikle Bergama ve İskenderiye'deki önemini bilmekteyiz. Burada, aynı zamanda, üçüncü yüzyılda ünlü Müze kurulmuştu ve burası aynı zamanda gerçek bir araştırma merkeziydi; ayrıca, limanlardaki doklar, genellikle uzun ve kubbeli olan sarnıçlar (örneğin Delos'ta), çeşmeler gibi yararlı yapılar gerçek havuzlar, banyolar yapılaşır, ancak buralar hâlâ mütevazı boyutlardadır, ama değirmi bir salonun etrafında düzenlenmişlerdir. Özellikle İskenderiye *fenerinde* Knidoslu Sostratos 280-260'a doğru 100 metreyi aşan üç kat çıkmıştır!

Saf çizgili, birbirine gayet uygun yontma taştan inşa edilmiş bu büyük anıtların görkemi, neredeyse her zaman ana cephelerin üzerinde aplik düzenlerle belirginleştirilmiştir. *Kapılar* özellikle özenliydi, kemer ve nişlerle, yontulmuş rölyeflerle ve boyalı yalancımermerlerle süslenmişti. 170'e doğru 8,80 m. genişliğinde ve ± 12 m. yüksekliğinde olan Bergama'daki Athena tapınağının anıtsal girişinde farklı öğeler (girişte Dor, katta İyon) mimari işlevli bir görünümü korur, ama 30 m. genişliğinde olan Milet'in güney agorasındakilerde hiçbir mimari rol oynamayan ve "belirgin bir yapı birliğiyle birbirine bağlı olmayan" (R. Martin) çok sayıda dekoratif motif görülür.

Gösteriş ve genellikle de göz aldatmacası peşinde koşan pitoresk bir mimari Helenistik dönemin sonuna doğru (MÖ 100 ile MS 100 arasında) ortaya çıkar.

Askeri mimari faaliyetini korumaktadır ve döneme özgü yaratıyla daha önce inşa edilmiş bir yapının tamirini ayırt etmek her zaman kolay olmasa da, bazı örneklerden biliyoruz ki (örneğin Likya'da üçüncü yüzyılda inşa edilen Kydna kalesi ya da kuşkusuz ikinci yüzyılda kuleli ve ocak çengelli çizikleri birleştiren bir surla çevrili Trablus'taki Apollonia şehri) Helenistik sur inşa edenler yararlılık ile güzelliği uyumlu bir şekilde birbirine karıştırmaya devam etmektedirler, kimi zaman ise kabartmalı ve düz ekleri olan çokgenli güzel bir yapıya başvurulur.

Sonuçta Helenistik dönem sanatsal bir *ev mimarisinin* atılımına tanık olur ve bu öncelikle kraliyet saraylarında görülür. Bunun en güzel örneği, ne yazık ki artık yok olmuş İskenderiye'deki saray olmalıdır. Vergina, Demetrias ve Pella'daki kalıntılardan yola çıkarak genel bir fikir sahibi olabiliriz. Pella'daki Akropol'ün üzerinde ortaya çıkarılan bir saray bütününün kalıntıları (78,50 x 97,50 m., yani ± 7500 m^2) 221-179 arasında Makedonya Kralı olan V. Philippos dönemine aittir kuşkusuz. Aynı zamanda zengin evlerde de çok sayıda oda genellikle iki düzeyde, peristil bir avlunun etrafındadır [örneğin Delos'ta (Şekil 14)], Rodos'ta, Kos'ta; özellikle de MÖ 150-50 arasında). Delos'taki "Hermes evi"nde (ikinci yüzyıl) olduğu gibi doğal eğimlere uyum sağlanmıştır. Diğer yerlerden ziyade bu özel yapılarda düzenlerin birbirine karıştırılması kimi zaman gerçek kaynaşmalara varmıştır: örneğin bir temele ya da karma saçaklara sahip Dor sütunlarının ortaya çıktığı

görülür. Genellikle beğeni değişkenliği geleneksel kesinliğe baskın çıkar ve artan lüks ve konfor zevki yalnızca yerleşimde değil, genel olarak mimaride de gelişime yol açar.

II. – Helenistik heykel

Mimari gibi Helenistik heykel de genellikle dördüncü yüzyıl heykelinde tohum halinde bulunur, ama aşırı gelişimi, senteze meydan okuyan bir çeşitlilik içinde, çeşitli, kimi zaman çelişik yollar edinecektir. Antik yazarlar, özellikle de Plinius, heykelin –tıpkı resim gibi– dördüncü yüzyılda doruğa eriştiğini ve Helenistik sanatın, özellikle birinci evresinde, klasik yetkinliğin ardından zorunlu bir çöküş olduğu kanısındaydılar. Modernler bile genellikle bu bakış açısını paylaşmıştır. Bununla birlikte, büyük heykelcilikte ve özellikle konut heykelciliğindeki birçok eserde inkâr edilemez bir akademizme yol açacak şekilde klasik heykel kopyalarının ününün o dönemde yaygınlaşmaya başladığı doğru olsa da; örneğin İskenderiye ve Bergama'daki bazı hükümdarlar geçmişin orijinal eserlerini toplamış olsalar ve adı prestijli büyük ustalar artık olmasa da, Helenistik dönemde de özgün yaratıcılar eksik olmamıştır. Bunlar, arkaik dönemde olduğu gibi, genellikle okullara bağlıdırlar, ama yine de bunların temsil ettiği akımlar arasında çok güçlü çelişkiler aramamak gerekir, çünkü sanatçılar hükümranların, sitelerin ve giderek de zengin kişilerin talebine cevap vermek için hiç durmadan yolculuk ettiklerinden karşılıklı etkilere hiç olmadığı kadar çok rastlanmaktadır. Kesinlikle zengin bir yaratının

yönlendirici iplerinin yumağını çözmek çok güç olduğu gibi, okullara göre bir sınıflandırma, kronolojik bir kesinti de tatmin edici olamaz, çünkü aynı dönemde tek bir yerde, hatta tek bir bütünlük içinde (örneğin 160 yılına doğru Bergama'nın büyük sunağındaki iki frizde) gözlemlenen farklılıklar çok büyüktür ya da, tersine, aralarında bir ya da iki yüzyıl olduğu sanılan eserler arasında gözlemlenen yakınlıklar da çok büyüktür. Yine de, hem işlenen temalarda hem de stillerde, kimileri oldukça genel, kimileri görünüşte daha anlık bazı eğilimleri ortaya çıkarmaya çalışmak daha doğru olur.

Üçüncü yüzyılla birinci yüzyıl arasında, büyüklüğe duyulan yeni bir zevk tek tük ortaya çıkar. 300-290'a doğru, Lindoslu Khares, Rodos limanının girişine, 70 arış (± 36 m.) yükseklikteki ünlü tunçtan *Dev Heykel*'i diker. Bu, adanın hamisi olan Güneş'i –Helios– temsil etmektedir. Lysippos'un bir diğer öğrencisi olan Sikyonlu Eutykhides Antakya için bir *Tykhe* (yeni sitenin Talih'ini temsil eden genç kadın) yapar. Bu da dev boyutlardaydı elbette. 70-60'a doğru, Kommagene Kralı I. Antiokhos Doğu Anadolu'daki Nemrut Dağı üzerinde, 2150 metre yükseklikte büyük bir tapınak yaptırır. Buradaki, oturur vaziyetteki yirmi beş ana heykel en az 10 m. yükseklikteydi ve başları 3 m.'yi aşıyordu!

Ama mermer ya da tunç heykellerin çoğu ortalama boyutlarda olup, normalin biraz üzerinde bir boy ile doğal boyun yarısı arasındadır. Daha büyük bir duyarlılık yönünde zevk gelişimi, yeni temaların ortaya çıkışına ve örneğin çıplak kadınlar gibi, dördüncü yüzyılda başlamış temaların başarısına yol açar. Bunlar arasında Üç Tanrıça ile 250'ye

doğru Bitinyalı Diodalses'in çömelmiş Afrodit'i ile 100 yılına doğru Louvre'da bulunan Milo Venüs'ü denen, ayakta duran zarif Afrodit'i yer alır; eğimleri uyumlu ve yuvarlaklıkları çıplak bedeni, bacakları örten, keskin köşelerle dikilmiş kıvrımlı giysinin kontrastı sayesinde öne çıkmıştır.

Çıplak ya da yarı çıplak, ikinci yüzyıldan itibaren genellikle yavan bir tatlılıkla erotik gruplara dahil edilmiş kadın figürlerinin yanında, ergen Eros ya da Hermafrodit gibi muğlak cazibeli kişiler de yer alır. Roma'nın *putti*'sinin habercisi olan çocuk Eros'ların uçucu varlığı da yavaş yavaş çoğalır. Zafer Tanrıçaları da, dalgalanan kıvrımlı uzun giysileriyle, güleryüzlü ve çekicidirler; örneğin muhtemelen ikinci yüzyıl başındaki Rodoslu bir sanatçının eseri olan coşkulu Samothraki Zafer Tanrıçası da bunlardandır.

Giysili kadınlar, Atina, Tanagra, Taras'ın, sonra da Myrina, Smyrna, Bergama, Tarsus'un üçüncü ve ikinci yüzyıllardaki yetenekli kil ustalarının tercih ettiği temadır. Hiç olmadığı kadar bol olan pişmiş topraklar genellikle büyük plas eserlerdeki tipleri kopya ederler. Büyük plastik, örneğin Khairestratos (± 280) imzalı Rhamnonte Themis'inin ya da orijinali 250-230 yıllarına uzanan "Anzio Fanciulla'sı"nın zarafetinin, hatta üçüncü, ikinci yüzyıl ilham perisi heykellerinin kanıtladığı gibi, bu giysili kadın temasına pek rağbet etmemektedir.

Çıplak erkekler, küçük ve hatta büyük tunç heykeller arasında hâlâ bazı örnekleri olsa bile (örneğin Malibu genç oğlanı) daha da enderdir, oysa ki tombul, alyanaklı, yuvarlak ve yumuşak biçimli yumurcaklar, heykeltıraşların repertuvarına giderek artan sayıda girer. Örneğin Kazlı Çocuk üçüncü yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkar ve muh-

temelen Kalkedonlu Boethos denen birinin eseridir. Kimilerine göre, (Tunus'ta) Mahdia açıklarında bulunmuş ve kanatlı genç bir cini (Agon'un kişileşmiş hali mi?) sakallı bir Hermes'in yanında canlandıran (± 200-150) bir grup tunç esere imza atmış olan adaşı bir sanatçının atasıdır. Bütün bu eserlerin ortak özelliği hoş bir gerçekçiliktir ve jest ya da tutumdaki yapmacıklıktan her zaman kaçınılamaz ve bu durum, ne kadar yargılansa da, İskenderiye sanatının da özelliği olmalıdır.

Gerçekçilik kaygısı Helenistik heykellerin çoğunda ortaktır, ama bu gerçekçilik birçok ayrıntı taşıyabilir. Analiz etmiş olduğumuz hoş stilin karşısına, üçüncü yüzyıldan itibaren, dramatik durumları ve tumturaklı jestleri öne çıkartan patetik bir gerçekçilik çıkar. Örneğin "son nefesini veren Galatlar" ünlü Bergamalı grubu 220'ye doğru (Bergamalı Epigonos tarafından?) I. Attalos'un bu kavim üzerindeki zaferini anmak için yapılmıştır; ya da çağdaşı olarak, yaralanmış Patrokles'i destekleyen Menelas'ın heykelinde (Karystoslu Antigonos mu?) ya da Marsyas'ın işkencesinde bu görülür. 170'e doğru, Bergama'daki Büyük Sunak'ın dış frizi (2,30 m. yüksekliğinde, 130 m. uzunluğunda) üzerinde yüksek rölyef olarak işlenmiş Devler Savaşı, bu dışavurumcu ve cafcaflı gerçekçiliğin zirvesi olup, şişkin kaslı, gergin yüzlü, teatral tavırlı, korkunç bir karışım içerisindeki tanrı ve tanrıçaların güçlü atılımı ve canavarca devleriyle bu eser genellikle barok olarak nitelenir (Berlin Müzesi'ndeki Pergamon'da korunan bütün).

Bergama Okulu'nun stili bu mudur? Stillerden biri budur kuşkusuz, ama tek başına değil, çünkü aynı dönemde bile, aynı Büyük Sunağın iç revağındaki 1,58 m.

yüksekliğindeki aşağı rölyefli friz, sakin ve pitoresk bir dizi anekdotu yan yana getirerek Telephe efsanesini anlatır. İkinci yüzyıldaki başka rölyefler de bunu anlatır. Örneğin Prieneli Arkhelaos'un imzasını taşıyan Homeros'un Zaferi bunlardandır. Meandros'taki Magnesia'daki Artemis tapınağının frizi 174,50 m. üzerinde 0,70 m. yükseklikteki bitmek bilmez bir Amazon Savaşı'nı oldukça mekanik bir stilde sergilemektedir. Bergama'daki büyük frizin devamını daha ziyade Rodos'ta aramak gerekir. Örneğin Menekrates, Apollonios ve Tauriskos gibi sanatçılar, Plinius'a göre (*DT*, XXXVI, 33), öfkeli bir boğaya bağlı Dirke'nin çektiği işkenceyi temsil eden bir grubun yaratıcısıdırlar ("Farnese boğası"; Napoli). Ya da Agesandros, Polydoros ve Athenodoros, yine Plinius'a göre (*DT*, XXXVI, 37), ünlü Laocoon grubunun yaratıcısıdırlar (Vatikan) ve bunu muhtemelen MS ± 70-80 olarak tarihlemek uygun düşer. Efes'teki Agasias'a gelince, bu da kuşkusuz hareketli tavır duyusunu Bergama modeline borçludur; MÖ 80'e doğru imzaladığı "Borghese gladyatörü" de böyledir.

Hoş gerçekçiliğin karşısında doğalcı bir akım çıkar ki bu çirkin, şekilsiz, gudubet kişilerin sakınımsız resmedilişindeki doğruculuğa kadar gider. Örneğin yaşlı sarhoş kadın 200 yılına doğru Thebaili Myron tarafından yapılmıştır; ya da yaşlı fahişe ya da bir deri bir kemik hasta ya da kambur veya şişko... Bunlar özellikle Küçük Asya ve Büyük Yunanistan'daki atölyelerde (örneğin Lipari'de) yeni komedyadan esinlenen grotesk, karikatürvari kişilerin çok sayıda numunesini veren pişmiş topraktan maskelerdir.

Gerçekçilik zevki *portre* sanatının atılımına yol açar. Portre Atina'da az çok dışavurumculukla işlenirken (ör-

neğin Polyeuktos –Demosthenes'in portresi; ± 280– ve Euboulides – Khrysippos'un portresi; ± 210) belli bir klasik çekinceyi de korur. Küçük Asya'da ise, Kör Homeros'un suratını ekşitmiş baş heykelinde (± 200) ya da 230'a doğru, Antikytheres'in sakallı filozofunun yaşam dolu tunçtan kafasını yaratan atölyede de (Atina'da M.N.) benzer kaygılar görülür. Ptolemaios, Selevkos, Makedonya hükümdarları kendi baş portrelerini çok güzel *paralar* ve *taş kazılar* üzerinde yayarlar ve onların *anısına dikilen heykeller* giderek artar ve özellikle ikinci yüzyıl ortasından itibaren modeli kahramanlaştırmaktan çekinilmeyecektir. Yunanistan'ın işlerinde artık etkili olan yüksek mevkideki Romalılar, kendi heykel-portrelerini yaptırmak için Yunan sanatçıları çağırırlar. 195 yılına doğru Konsül Flamininus'un yüz hatlarının fark edildiği Delphoi mermerinden zarif baş buna kanıttır. Belirgin bir egzotizm zevki, yerel renklerin izini taşıyan figürlerin ortaya çıkışına yol açar. Bunlar arasında Artemision'un küçük jokeyi yer alır. Bu, şaha kalkmış olan atının üzerinde tam konsantre olmuş genç barbar köledir (± 150-100; Atina M.N.).

Uygulamacı ama aynı zamanda Yunan heykeli üzerine gayet derinlikli bir eserin de yazarı olan Pasiteles gibi sanatçılarla ya da öğrencileri Stephanos ve MÖ I. yüzyılda eklektizmi Roma'da büyük başarı kazanan Menelaos'la birlikte zafer kazanan *yeni-Attika stilinin* klasikleşici, hatta arkaikleşici tepkisine yol açan şey, 150 yılından itibaren, kuşkusuz ki dışavurumcu gerçekçiliğin aşırılıklarıdır.

Hızla gelişen *minör sanatlar* da genellikle klasikleştirici ve maniyeristtir, özellikle mermer (örneğin "Borghese Vazosu"; ± 150-100), metal, çini ve seramik vazoları –

özellikle, yanlış bir şekilde “Megara kâseleri” denen ikinci yüzyılın dökme dekorlu kâseler– süsleyen rölyeflerde, aynalarda, oyma akiklerde (örneğin “Farnese tası”; ± 175), mücevherler ya da genellikle hafif meşrep ve kırsal mitolojiden ya da destandan esinlenerek oyulmuş ve çizilmiş başka değerli taşlar görülür.

III. – Helenistik resim

Heykelde olduğu gibi Helenistik resimde de herkesin kabul ettiği bir usta olmadı. Yine de, mezarlardan ya da mezarlık taşlarından elde edilen ender orijinal eserlerin, özellikle Herkülanum ve Pompeii'de bulunan Roma döneminden kalma çok sayıda kopyanın ve bundan esinlendiği kuşkusuz olan sayısız mozaiğin gösterdiği gibi, bu resim de canlı ve çeşitliydi.

Metinlerin bu konudaki suskunluğuna boyalı vazoların ender bulunması karşılık verir. Yalnızca dönem başının İtalyan kolonilerindeki bazı vazo grupları gerçekten büyük resme yakınlaşır: özellikle Lipari'dekiler, siyah zemin üzerinde alacalı renkli olanlar, ardından pembemsi zemin üzerinde pastel renklerdeki Centuripae (Sicilya) vazoları. Vazolardaki kişilerin gerçek bir plastik değeri vardır. *Gnathia* denen İtalya kolonilerinin siyah vernikli seramik üzerindeki ya da Esasen Attika köenli olan ve (Atina Akropolü'nün batı yamacındaki bulgu yerlerinden biri olan) *West Slope* denen seramik üzerindeki beyaz, kimi zaman kırmızı ya da sarı boyalı dekor, tablolarda bordür olarak kullanılan süsleme motifleri (çiçek ya da yaprak be-

zekler, hayvan sürüleri) hakkında bir fikir verebilir. Üçüncü yüzyılda İskenderiye'de imal edilen bazı Hadra hydriaları ve özellikle çiçek ya da bitki motifleriyle ve nesnelerle (örneğin müzik enstrümanları) sınırlı süslemeleri beyaz zemin üzerinde canlı renklerle kendini gösteren, Girit ve Rodos'tan gelen bazı 'lagynos'lar (köşeli karınlı ve dar dikey ağızlı bir tür testi) için de aynı şey söylenebilir. Oymabaskı ve menevişli motiflerle siyah vernikli Campania ya da Attika vazoları ise MÖ birinci yüzyıla kadar uzanırlar, ardından bunların yerini kırmızı sırlı Arezzo seramiği alır.

Üçüncü yüzyılın büyük resmini değerlendirmek için, özellikle Trakya ve Makedonya'nın bazı freskoları elimizde mevcuttur. Bunlar, Kazanlak (Bulgaristan) ya da Makedonya'daki Vergina ve Levkadia'da olduğu gibi, mezarların içlerine ya da ön yüzlerine yapılmıştır.

Kazanlak'taki mezar odasının üzeri bir kubbeyle kaplıdır. Kubbe canlı bir at arabası yarışı sahnesiyle süslenmiştir. Altında ölmüş hükümdar çifte adanmış bir sahnenin bulunduğu bir sarak vardır. Renkler canlıdır, gölgelerle boğulmuş figürlerin konturları, alan derinliğiyle birlikte, çok gelişkin ayrıntı ve bütünlük kompozisyonu oluşturur. Bununla birlikte, zemin boş kalır. Levkadia'da da durum aynıdır. Yargı denen mezarın ön yüzünde bir yanıyla boyalı birçok metop bulunmaktadır. Bunlarda santor dövüş sahneleri, kasların hacimlerini taramalı gölgelerle ortaya çıkaran ustalıklı bir sanatla kullanılmıştır. Diğer yandan, dört önemli kişi (ölmüş kişi, ruhların Rehberi Hermes ve cehennem yargıçları Aiakos ve Rhadamanthos) giriş katına eklenmiş Dor sütunlar arasından güçlü bir şekilde kendini gösterir. Vergina'da, 1981 yılında ortaya çıkartılan

bir mezarın ön yüzü, kapının kirişinin üzerinde, ± 3,50 x 1,40 m.'lik bir freskonun üzerinde canlı renkleriyle beyaz zeminden ayırt edilen uzun çizgili üç figür sunar ve bunu kuşkusuz ölmüş kişi olarak yorumlamak gerekir, ayakta durmaktadır, eli âsasının üzerindedir, solunda Makedonyalı Kadın ya da ona bir taç uzatan, ayakta duran bir kadın çizgilerinde kişileşmiş Değer durmaktadır, sağında ise savaşçı ideali bir kalkanın yanında oturan genç bir erkek görünümündedir.

Üçüncü ve ikinci yüzyıllarda özellikle Amphipolis, Vergina, İskenderiye ve Demetrias'taki çok sayıda boyalı mezar taşı geleneksel mezarlık temalarını işlemektedir. Kimi zaman ise, Volo Müzesi'ndeki Hedistes dikilitaşında olduğu gibi (± 250), ilginç ışık oyunları ve alan derinlikleri mimari bir çerçeve içinde görülür. Mermer üzerine cilayla boyanmış bu dikilitaşların renkleri ne yazık ki çoğunlukla yok olup gitmiştir. Bu da belki onların izlenimci havasını artırmaktadır.

Çağdaş şövale resmine gelince, Roma döneminin kopyaları sayesinde, buradaki temel eğilimlerin neler olduğunu anlıyoruz. Kişilerin ve nesnelerin resmedilmesinde üç boyutlu bir uzama hakimiyet, en azından dördüncü yüzyılın ikinci yarısında edinildiğinde, ressamlar bu kişileri ve bu nesneleri mimari ya da doğal bir çerçeveye, giderek daha zenginleşen ve ışık ve gölge oyunlarıyla hareketlenen bir tablonun içine bilerek dahil etmeye çalıştılar. Ressamlar pitoresk bir gerçekçilik kaygısı taşıyorlardı ki, belli bir dönemden itibaren tercihte herhangi bir maniyerizmi, örneğin "Nil deltası" manzaralarını dışlamıyordu. Temalar kuşkusuz ki heykelle fazlasıyla karşılaştırılabilirdi, anlatım-

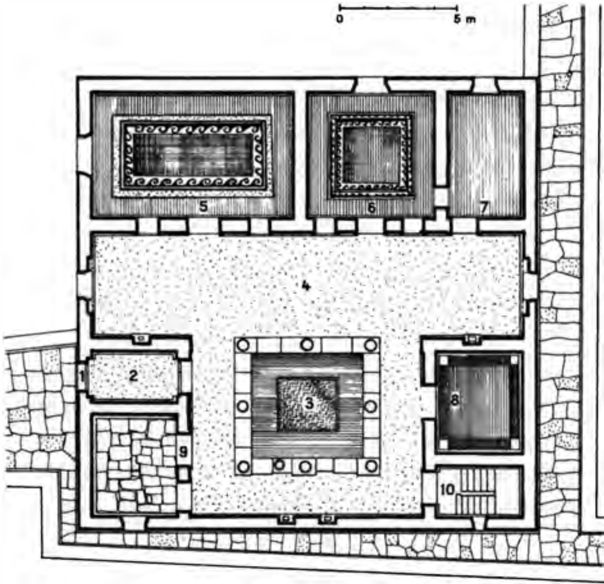
cı yüzlü portrelere rağbet giderek artıyordu, buna paralel olarak tür sahneleri ya da öncelikle mitolojiden esinlenen sahneler başarı kazanıyordu. Örneğin Maronealı Athenion tablosunda 300'e doğru Odyssea ile Diomedes'i Skyros'ta saklanmış Akhilleus'u ortaya çıkartırken resmeder. Ardından çapkınlık ve çobanlık sahneleri gelir. Örneğin Dionysos ile Ariadne uyurken ya da Paris Helen'i baştan çıkartırken ya da Üç Tanrıça resmedilir. Yeni bir eğilimde, kişiler yavaşça bertaraf edilerek geriye yalnızca manzara ya da mimari çerçeve bırakılır, bütünsel bir göz aldatmacası yaratma yönünde giderek daha bilinçli bir arzu duyulur. Tiyatro dekorları burada çok önemli bir rol oynuyor olmalıdırlar. Örneğin, Vitruvius'a göre (VII, 5, 4) Alabandalı Apatourios'un Tralles'te (Karya) yaratmış olduğu etki bu türdendir. Aynı eğilim ölü doğa tablolarının artan başarısına da yol açar.

Edebiyat kaynaklarından bildiğimiz üçüncü yüzyılla birinci yüzyıl arasındaki bazı sanatçı adları şunlardır: Mısırlı Antiphilos, özellikle belirgin bir gözüpeklikle savaşa giden bir süvari temsiliyle ünlü Samoslu Theon, Theoros, ölü doğa uzmanı Piraikos, Olbaides, Ptolemaios IV. Philopator'un (± 200) çağdaşı İskenderiyeli Galaton, ikinci yüzyılın birinci yarısında hem ressam hem filozof olan Metrodoros.

Kısmen büyük resimden esinlenen mozaik sanatı önemli bir atılım gösterir. Teknik gelişir: ilkel kaydırak taşları yerlerini yavaş yavaş, en azından figürlü dekorlu mozaiklerde, mozaik taşı denen küçük küplere bırakır. Bunlar incelikli renk degradelerine imkân tanımaktadır. Delos Adası'ndaki bazı panolar, örneğin Maskeler Evi'ndekiler

(± 150-100), ünlü bir pano olan panter üzerine binmiş Dionysos ile birlikte buna örnektir. Stil genellikle hoş bir gerçekçilik ile maniyerizmin karışımına sadık kalır.

Dönemin en usta mozaik işçilerinden biri, Plinius'a göre (*DT*, XXXVI, 184) Bergamalı Sosos'tur. İkinci yüz-



Şekil 14: Delos'ta Helenistik bir ev:
tepe evi (J. Chamonard'dan, tiyatro mahallesi)
1, giriş; 2, dehliz; 3. avlu; 4. peristil (kuzey tarafı evin bütün genişliğini kapsar); 5. ana *oikos* (yemek salonu); 6. ve 8. ikincil *oikos* (istirahat odaları); 7. yatak odası; 9. mutfak; 10. üst kata çıkaran merdiven.

yılın ilk yarısında faal olan bu usta bir süs havuzundan su içmekte olan bir grup güverciniyle ünlüdür. Başka birkaç isim de imzalarından bilinmektedir. Örneğin sıkıntılı yüzlü İskender'in kişileştirilmesinin yaratıcısı Sophilos (± 200), Hephaistion ile (Fenike'deki) Aradoslu Asklepiades, biri 180-160'a doğru Bergama'da, diğeri 140-120'ye doğru Delos'ta çalışmıştır. Heykeltıraşlar ve ressamlar gibi Yunan mozaikçiler de kendi yeteneklerini İtalya'ya ihraç etmişlerdi. Samoslu Dioskourides'in ikinci yüzyılın ikinci yarısındaki Pompeii mozaikleri üzerindeki imzası ya da hileleri kolaylıkla unutulan ustalıklı bir kompozisyonda yan yana getirilen egzotik ayrıntılar bakımından çok zengin olan Palestrina'daki geniş levhadaki İskenderiye öğeleri (MÖ ± 80) buna kanıttır.

Mozaik yalnızca figüratif değildir: Çok sayıda bordür ve sayısız levha, çiçek, bitki ya da geometrik motifli bir dekorla yetinir. Örneğin Delos'taki göz aldatan küpler böyledir. Çünkü süslemeye gösterilen özen, Helenistik lüksün karakteristik biçimlerinden biridir ve, örneğin, muhtemelen Ptolemaios Mısır'ında ya da ikinci veya birinci yüzyılda Selevkos Suriye'sinde cam üfleme gibi yeni sanat ustalıklarının ortaya çıkmasına ve atılımına yol verir.

SONUÇ

Helenistik dönemin sonuyla birlikte Yunan sanatının da sonuna geldik mi? Elbette değil. Roma İmparatorluğu, özellikle doğu bölümünde, ama aynı zamanda İtalya'da ve hatta Roma'da uzun süre boyunca Yunan geleneğinden gelen mimarlara, ressamlara, heykeltıraşlara açık kalacaktır. Özellikle Roma'daki etkileri çok önemli olacaktır. Çağımızın ikinci yüzyılında klasik esinli ve yapıda eserler yaratılacaktır. Örneğin Helen-sever imparator Hadrianus'un gözdesi Antinous'un idealleştirilmiş tabloları bunlar arasındadır. Ama bu noktayı geliştirmek yerine, yüzyıllar boyunca evrimini izlemiş olduğumuz bu sanatın bazı genel niteliklerini kısaca belirtmemiz gerekir.

Yunan sanatı, yaratılarının engin çoğunluğu içerisinde, belki de öncelikle insan ölçeğinde bir sanattır, ama bunun nedeni bu sanatın dinden kopmuş olması değildir, tersine, dine sıkı sıkıya bağlı olması ve dinin, Yunan insanına kendine benzer tanrılar sunması gibi, bu tanrıların insana benzer sayısız figürünü yaratma fırsatı vermiş olmasıdır. İnsanlar ve kahramanlar ya da insanbiçimli tanrılar çok erken dönemden itibaren ressamların ve heykeltıraşların gözde konusu oldu ve mimarlar sipariş üzerine ibadet hey-

kellerinin içine yerleştirilebileceği konutlar inşa ettiler ve bu heykeller yalnızca tanrıların sembolleri değildi, aynı zamanda tapınağı içinde mevcut tanrının kendisiydi. Sanatçılar insan ya da tanrı imgelerini gerçeğe mümkün olduğunca sadakatle kopya etmeye çok erkenden çabalarlar. Bunun sonucu, daha ikinci bin yıldan itibaren, ardından da yedinci yüzyıldan beri resimde ve heykelde figüratif bir stilin sürekli zaferidir.

Bu figüratif stil, mimaride ve hatta minör sanatlarda görülen kayda değer bir icra kalitesine eşlik eder. Yunan sanatçı neredeyse her zaman ayrıntıda titizdir, içine işlemiş bir teknik geleneğe saygılıdır, ama bu onun kendini asla gürültü patırtıyla dayatmak istemeyen, kurallardan vazgeçmeye de çalışmayan, ama daha ziyade ölçü, denge ve kopuşsuz, çatışmasız, ihtiyatlı evrim duyusuyla hareket etmeye çalışan yaratıcı bir özgürlüğün –kaprislerine değil– zevklerine göre yavaş yavaş yenilik yapmasını da engellemez.

Yunanlar kendi sanatçılarını sıradan faniler üzerinde uçuşan esinli varlıklar olarak görmezler; hiçbir esin perisi güzel sanatlara öncülük ediyor değildir; daha ziyade, ressamları, mimarları, heykeltıraşları, çizicileri, tanrılarının, sitelerinin, gerektiğinde hükümranlarının ya da zengin finansörlerin hizmetindeki yetenekli teknisyenler olarak görürler. Platon gibi kimileri ise onları tehlikeli yanılsama yayıcılar olmakla suçlar; kimileri ise, çeşitli anekdotlara bakarak değerlendirilirse, onlara pek de parlak olmayan kusur ya da ahlaksızlıklar atfediyordu. Ama, sanatçıların kendilerine ender olarak hayran kalsalar da, eserlerin güzelliğine duyarlıydılar. Örneğin, Plutarkhos'un, dö-

neminde yaklaşık altı yüzyıl kadar eski olan Atina'daki Akropol'de bulunan anıtları övdüğü ünlü bir bölümde yazdığı bir cümle, öz olarak, Yunan sanatının birçok yaratısına uygulanabilir: "Öyle gözüküyor ki, bu eserlerde daima canlı bir soluk ve asla yaşlanmayacak bir ruh var." (*Perikles'in Yaşamı*, XIII, 5.)

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006

35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006
36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006
38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007

71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007
74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007
78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008
83- **SANAT KURAMI**, Cynthia Freeland, Eylül 2008
84- **PLATON**, Jean-François Mattéi, Eylül 2008
85- **FEMİNİZM**, Margaret Walters, Ocak 2009
86- **DESCARTES**, Tom Sorell, Ocak 2009
87- **KELTLER**, Venceslas Kruta, Ocak 2009
88- **MAX WEBER**, Laurent Fleury, Temmuz 2009
89- **RETORİK**, Michel Meyer, Temmuz 2009
90- **DEVLET**, Renaud Denoix de Saint Marc, Temmuz 2009
91- **SALSA VE LATİN CAZ**, Isabelle Leymarie, Ocak 2010
92- **FOUCAULT**, Gary Gutting, Ocak 2010
93- **İNSAN HAKLARI**, Andrew Clapham, Ocak 2010
94- **POETİKA**, Michel Jarrety, Mayıs 2010
95- **RUS DEVRİMİ**, S. A. Smith, Mayıs 2010
96- **FOTOĞRAF**, Roger Bellone, Mayıs 2010
97- **GALILEO**, Georges Minois, Ağustos 2010
98- **EPİSTEMOLOJİ**, Hervé Barreau, Ağustos 2010
99- **KEYNES VE KEYNESÇİLİK**, Pierre Delfaud, Ağustos 2010
100- **HEGEL VE HEGELCİLİK**, Jean-François Kervégan, Mart 2011
101- **ERGEN DEPRESYONU**, Henri Chabrol, Mart 2011
102- **MODA**, Dominique Waquet & Marion Laporte, Mart 2011
103- **LOCKE**, John Dunn, Ağustos 2011
104- **KÜRESEL ISINMA**, Mark Maslin, Ağustos 2011
105- **BAROK**, Victor-Lucien Tapié, Ağustos 2011
106- **BHAGAVADGITA**, Anonim, Eylül 2011

107- **HİNDUİZM**, Korhan Kaya, Eylül 2011
108- **İKTİSAT**, Partha Dasgupta, Eylül 2011
109- **SHAKESPEARE**, Germaine Greer, Aralık 2011
110- **SENFONİ**, Rémi Jacobs, Aralık 2011
111- **HUKUK FELSEFESİ**, Michel Troper, Aralık 2011
112- **RAMAYANA**, Anonim, Ocak 2012
113- **DEMOKRASİ**, Bernard Crick, Mart 2012
114- **FRANKFURT OKULU**, Paul-Laurent Assoun, Mart 2012
115- **KİTABIN TARİHİ**, Albert Labarre, Mart 2012
116- **MİT**, Robert A. Segal, Haziran 2012
117- **MODERN ÇİN**, Rana Mitter, Haziran 2012
118- **DÜŞLER**, J. Allan Hobson, Haziran 2012
119- **RÖNESANS**, Jerry Brotton, Kasım 2012
120- **PARANOYA**, Sophie de Mijolla-Mellor, Kasım 2012
121- **KITA FELSEFESİ**, Simon Critchley, Kasım 2012
122- **İDEOLOJİ**, Michael Freeden, Aralık 2013
123- **RÖNEŞANS SANATI**, Geraldine A. Johnson, Aralık 2013
124- **SOĞUK SAVAŞ**, Robert J. McMahon, Mart 2013
125- **MARX**, Peter Singer, Mart 2013
126- **POSTYAPISALCILIK**, Catherine Belsey, Mart 2013
127- **YUNAN SANATI**, Jean-Jacques Maffre, Haziran 2013
128- **MATEMATİK**, Timothy Gowers, Haziran 2013
129- **PSİKİYATRİ TARİHİ**, Jacques Hochmann, Haziran 2013

YUNAN SANATI

JEAN-JACQUES MAFFRE

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

YUNAN SANATININ BAŞLANGICINI NE ZAMANA TARİHLEMELİ? PEKİ NİHAYETE ERDİĞİ BİR TARİHİ BELİRLEMEK OLASI MI? BU ARAŞTIRMANIN KAPSADIĞI TARİHSEL KESİTİ TÜRLÜ DÖNEMEÇLERE GÖRE SINIRLAMAK MÜMKÜNSE BİLE BU SORULARA YANIT VERMEK ÇOK KOLAY DEĞİL. BU NEDENLE, ELİNİZDEKİ ÇALIŞMA ESASEN KRONOLOJİK BİR GELİŞME ÇİZGİSİ ÖNERİYOR. HELEN ÖNCESİ DÖNEM, ARDINDAN PROTOGREK, GEOMETRİK VE ARKAİK ÜSLUPLAR, SONRA DA KLASİSİST YÖNELİMLER ÜZERİNDEN YUNAN SANATINI BELLİ BİR ZAMANSAL TUTARLILIK İÇİNDE ÇÖZÜMLÜYOR. BUNU YAPARKEN DE RESİMDEN HEYKELE, MİMARİDEN SERAMİK VE MOZAİĞE KADAR FARKLI YARATIM EVRENLERİNİ KENDİ AYIRICI BÜTÜNLÜKLERİ İÇİNDE ELE ALIYOR. İNSANOĞLUNUN SANAT FAALİYETİNDEKİ GÖRKEMLİ ALTIN ÇAĞI TASVİR EDEN BİR ANALİZ.

Kültür Kitaplığı: 127; Sanat: 17



D